الحركة الجسمية في لامية العجم للطُغْرَائي

"دراسة بلاغية"

دكتور
عيد الجندي

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع
دار الجديد للنشر والتوزيع

٤١٤ ١ . ع	الجندي ، عيد . الحركة الجسمية في لامية العجم للطغرائي دراسة بلاغية / عيد الجندي .- ط١.- دسوق: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دار الجديد للنشر والتوزيع. ١٦٨ص ؛ ١٧.٥ × ٢٤.٥سم . **تدمك** : ٣ - ٦٩٢ – ٣٠٨ – ٩٧٧ – ٩٧٨ ١- البلاغة العربية . ٢- الطغرائي، الحسين بن علي بن محمد أ - العنوان .

رقم الإيداع : ٩٣٦١

الناشر : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع
دسوق - شارع الشركات- ميدان المحطة – بجوار البنك الأهلي المركز
هاتـف- فاكس : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ محمول : ٠٠٢٠١٢٧٧٥٥٤٧٢٥-٠٠٢٠١٢٨٥٩٣٢٥٥٣
E-mail: elelm_aleman٢٠١٦@hotmail.com & elelm_aleman@yahoo.com

الناشر : دار الجديد للنشر والتوزيع
تجزءة عزوز عبد الله رقم ٧١ زرالدة الجزائر
هاتف : ٢٤٣٠٨٢٧٨ (٠) ٠٠٢٠١٣
محمول ٦٦١٦٢٣٧٩٧ (٠) ٠٠٢٠١٣ & ٧٧٢١٣٦٣٧٧ (٠) ٠٠٢٠١٣
E-mail: dar_eldjadid@hotmail.com

فهرس الكتاب

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم المرسلين سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم، أما بعد؛

ظاهرة الحركات الجسمية هي من الظواهر التي فطن إليها النقاد والبلاغيون القدماء، وحفل بها تراثنا النقدي والبلاغي، وإن كان لها أصول في فقه اللغة العربية والتراث العربي، والأمر يرد إلى المصادر العربية: القرآن، والحديث، والشعر العربي(١)، حيث نجد الحديث فيها مبثوثاً في سياقات مختلفة في تفاسير القرآن الكريم وشروح الحديث النبوي الشريف وكتب اللغة والأدب والفقه. حتى انتقل معناها بالتدريج من المعنى الحسي إلى معان معنوية مشحونة بالعاطفة تربط الناحيتين: البنائية والوظيفية بالاتصال اللفظى ذاته، من خلال تصوير الصفة المعنوية في حركة عضوية.

وأصبح الواصف حين يتعامل مع الجسد سواء أكان شعرًا أم نثرًا فإنه "يتعامل معه انطلاقا من مخزونه الفكري وذاكرة اللغة وقيمها وأخلاقها، وأيضا من خلال الممكنات البلاغية التي تسجنه في الصورة؛ لذا يغدو الجسد بهذه العملية البلاغية الوصفية مثالا لغويا قد يحاكي أصوله المرجعية"(٢).

إلا أن الجسد في الشعر "أكثر حضورا وحركية وجمالا وإيحاءً، يتحرك في أفق الاحتمالات وكثرة التأويل والقدرة على الاختزال، إنه جسد الحالة؛ لذا يبقى في الشعر جسدًا فنيا تأويليا ممكنا ومستحيلا في آن، جسدا تخيليا يصل إلى الأسطرة أحيانا"(٣).

وتعد الصورة الحركية بالأعضاء الجسمية ضربا من السلوك الذي لجأ إليه الشاعر السلجوقي لتعزيز عملية التواصل غير اللفظي وتحديد دلالة الكلمات مع المخاطبين،

---

(١) راجع د.فاطمة محجوب: دراسات في علم اللغة، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٦م، ص ١٨٥ وما بعدها.
(٢) فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٨٧.
(٣) د. عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينات، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص١٤.

وتسجيل تلك المؤثرات الجسدية في نفوس السامعين، وهي إحدى الأدوات اللغوية التي وظفها للتعبير عما بداخله من مشاعر تجاه المواقف المتباينة التي تثير شعوره، وذلك من خلال تصريفها في أغراضه واستخدامها في نظمه. وقد أضفت تلك السلوكيات الحركية على أشعارهم التعبيرات الجميلة التي تنبض بالعاطفة وتفيض بالحيوية. سواء أكانت تلك التعبيرات ما يتعلق منها بالأطراف: كاليد والعين والأذن أو الحركات المختلفة: كالقيام والجلوس والمشي والوقوف، وغيرها التي اعتمد فيها الشاعر السلجوقي على الجانبين السلوكيين اللفظى وغير اللفظى، لإحداث التأثير النفسي المناسب في نفوس السامعين.

حدود البحث:

يتحدد إطار الموضوع في تتبع الأبيات التي تشير إلى أعضاء الجسم المختلفة سواء منها ما يصدر الحركة أم يستقبلها، وذلك إما بلفظها أو في تعبيرات مجازية، وفي صيغ مختلفة من الاسم والفعل، فقد جاء ذكر العين واليد والكف والصدر وغيرها..، وكذلك حركة الحيوان، وكذلك الجماد.

ويجدر بي أن أشير إلى أنني قد اقتصرت على تلك الأبيات التي وصفت الحركة سواء استخدم ذلك الوصف للتعبير عن حركة جسمية حقيقية أم جاء على سبيل الكناية، والسبب في إدراج الكناية أن الحركة الجسمية هي الأصل وهي التي تكون موجودة فعلاً، ثم بعد ذلك تستخدمها اللغة إما بلفظهاأو على سبيل الكناية والمجاز، وبعد ذلك التتبع يتم دراستها من حيث دلالتها على معان معينة في سياق خاص، وملاحظة تطور دلالة هذه التعبيرات والهيئات.

المادة: قصيدة لامية العجم للطغرائي.

منهج الدراسة: سأتبع ـــ إن شاء الله ـــ في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، ويقوم على النحو التالي:

١- جمع مادة البحث من القصيدة، ثم تصنيفها وفقا لمصدر الإشارة سواء أكان إنسانا أم حيوانا أم جمادا.

٢- شرح الأبيات التي تحوي مظاهر الحركة الجسمية والإشارات المرئية وكذلك الهيئات، وتوضيح دلالتها، وأثرها البلاغي.

أهداف الدراسة:

١- استنباط صور الإشارات الجسمية والهيئات من قصيدة لامية العجم للطغرائي، وتوضيح دلالتها البلاغية.

٢- توضيح أن عملية تواصل الإنسان مع غيره تعتمد على الجانبين السلوكيين اللفظي وغير اللفظي، يتمثل الأول في الكلمات المسموعة وما يصاحبها من التعبير الصوتي، ويتمثل الثاني في الإشارات المرئية وما يصاحبها من هيئة الجسم.

٣- محاولة الوقوف على طبيعة الحركة الجسمية وتوظيف الشعراء السلاجقة لها من خلال قصيدة اللامية للطغرائي.

دوافع الموضوع وأهميته:

١- دراسة صور الإشارات الجسمية ودلالتها البلاغية في الشعر السلجوقي من خلال لامية العجم للطغرائي.

٢- ربط بيئة النص المدروس بما فيها من أحوال اجتماعية وسياسية غير مستقرة، بحالة الاضطراب والعزلة التي عانى منها الشاعر ذاته.

الدراسات السابقة:

هناك العديد من الدراسات التي تناولت الحركة الجسمية بالبحث وخاصة من الجانب الدلالي، إلى جانب بعضها التي تناولها من الجانب البلاغي، ومن أهم تلك الدراسات التي أفاد منها الباحث:

- أحمد محمود زكريا توفيق: الحركة الجسمية في ديوان الأعشى، دراسة دلالية، رسالة ماجستير، إشراف أ.د.مصطفى إبراهيم علي عبد الله، كلية الآداب، جامعة المنصورة، ٢٠٠٧م.

- أحمد عبد الهادي محمد، لامية العجم وشروحها: دراسة نحوية دلالية، رسالة ماجستير، من قسم النحو والصرف والعروض، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦م.
- عبد الحفيظ مصطفى عبد الهادي، التفاعل النصي في شعر الطغرائي، مجلة كلية الآداب بجامعة حلوان، العدد ٢٧، ٢٠١٠م.
- د.عبد الله محمد سليمان هنداوي: البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م.
- علاء الدين فؤاد محمد رمضان، الحركة الجسمية في ثلاثية نجيب محفوظ، دراسة دلالية، إشراف أ.د.أحمد أحمد الضابي، كلية الآداب جامعة طنطا، ٢٠٠٨م.
- د.كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية، دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠٠١م.
- د.ليلى خاف السبعان، الحقول والنظريات الدلالية الحديثة في لامية العجم للطغرائي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الاسبعة والثلاثون، ١٤٣٨هـ، ٢٠١٧م.

تقع هذه الدراسة في مقدمة وثمانية فصول، اهتمت بتجلية جوانب الظاهرة في قصيدة لامية العجم للطغرائي، خصصت الفصل الأول للحديث عن علم الحركة الجسمية وأثره البلاغي، والثاني عن الحركة الجسمية عند الشعراء السلاجقة، والثالث عن الطغرائي ولاميته، والرابع عن حركة اليد وما يتصل بها، والخامس عن حركة العين، والسادس عن حركة الصدر، والسابع عن حركة الفم، والثامن عن الأوضاع الجسمية التي وظفها في لاميته، ودورها في التعبير والتواصل، ودلالتها البلاغية في تأدية المعنى.

والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل

﴿ قَالَ رَبِّ ٱشۡرَحۡ لِي صَدۡرِي ٢٥ وَيَسِّرۡ لِيٓ أَمۡرِي ٢٦ وَٱحۡلُلۡ عُقۡدَةٗ مِّن لِّسَانِي ٢٧ يَفۡقَهُواْ قَوۡلِي ٢٨ ﴾ [سورة طه٢٥ :٢٨]

د.عيد الجندي

الصين- شاندونغ- لينيي

التمهيد

قبل الخوض في غمار البحث وتفصيلاته، لابد من الإشارة أولاً إلى المقصود بعلم الحركات الجسمية وعناصره المختلفة، وأهميته وأثره البلاغي على النص الشعري، وبعد ذلك نتناول الحركة في الأعضاء الجسمية كما وردت في أشعار الشعراء السلاجقة ودلالتها البلاغية بشكل عام، ثم قصيدة لامية العجم للطغرائي بشكل خاص.

المقصود بعلم الحركات الجسمية:

لقد تعددت التعريفات الخاصة لهذا العلم والإيماءات المصاحبة له، ولعل أشمل تعريف لهذه الظاهرة ما أورده الدكتور كريم زكى حسام الدين في كتابه (الإشارات الجسمية)، إذ يرى أن الحركة الجسمية هي: "تعبير أو فعل أو وضع جسمي اصطلحت عليه الجماعة اللغوية، يصاحب الكلام أو لا يصاحبه، ويدل علي معني يقصده المتكلم ويدركه المستمع"(1)، وقد تكون تلك الإشارات "بمختلف الأطراف، مثل: اليد، والعين، والأذن، والرأس، والأصابع، والأسنان، وحركات: القيام، والعقود والاتكاء، والتواضع، والخشوع، والتكبر، والركوع، والسجود، والمشي"(2)، وهي في جملتها تعبر عن صورة حركية تقوم بها أعضاء الجسم المختلفة مفردة أو بالتعاون مع عضو آخر للتعبير عن شعور ينتاب المتكلم ويريد أن ينقله إلى المتلقي. وهي تختلف باختلاف السياق أو الموقف الكلامي.

وبذلك يمكن تحديد عناصر المصطلح كما يلي(3):

أولا: تصدر الإشارات الجسمية من أعضاء الجسم كما تصدر الأصوات الكلامية من أعضاء النطق، وذلك مثل الوجه، والرأس، واليد، والساق، وغيرها من أعضاء الجسم.

---

(١) د.كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية، دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠٠١م، ص ١٢١.

(٢) راجع: د. فاطمة محجوب: دراسات في علم اللغة : ١٨٧ وما بعدها، د.محمد العبد: العبارة والإشارة "دراسة في نظرية الاتصال"، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧م، ١٨٥ وما بعدها.

(٣) د.كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية، ص ١٢١ – ١٢٣.

ثانيًا: تصدر الإشارات الجسمية من عضو واحد منفرد، أو عضوين من أعضاء الجسم كما نري في حالات العض بالأسنان علي الأصابع إشارة للندم، أو ضرب كف بأخري إشارة للتعجب، أو الاستنكار للرجل، أو ضرب الصدر أو الخد بالكف إشارة للتعجب أو الاستنكار للمرأة.

ثالثًا: قد تكون الإشارة بعضو جسمي بالتعاون مع شئ آخر مثل الإمساك بالعصا أو القلم أو أي شئ آخر يحمل دلالة اصطلاحية.

رابعًا: قد تكون الإشارة فعلاً دلالياً **Semantic action** يعبِّر به المتكلم عما يريده مثل الدق علي المنضدة التي يجلس أمامها المتحدث، أو إلقاء أو تمزيق أو كسر ما يمسك به من أشياء تعبيراً عن الغضب أو الرفض أو الاستنكار.

خامسًا: قد تكون الإشارة وضعاً جسمياً **Posture** يشير إلي دلالة اصطلاحية مثل الجلوس مع اعتماد الخد أو الجبهة علي راحة اليد إشارة للاستغراق في التفكير أو حالة الحزن، أو الجلوس كذلك مع تنكيس الرأس إلي أسفل، أو المشي بخطي بطيئة متثاقلة مع ارتخاء الذراعين إشارة للحزن أو الإحباط، أو المشي بخطي سريعة مع هز المنكبين والذراعين إشارة للفرح والكِبْر.

سادسًا: مصاحبة الإشارة للكلام لتوضيحه أو تأكيده أو إكماله، كما أنها يمكن أن تكون بديلاً عن الكلام في حالات معينة يتحرج فيها الإنسان من الكلام، أو قد لا يقدر عليه لسبب أو لآخر.

سابعًا: يتميز الجانب المكتسب من الإشارات الجسمية بالاصطلاحية **Conventionality** حيث تتعدد دلالتها من خلال الاتفاق المشترك بين أفراد المجتمع الواحد الذين يستعملونها بشكل متكرر في مواقف معينة، ونلاحظ أن هذا النوع من الإشارات يختلف من مجتمع لآخر .

ثامنًا: يتميز الجانب الفطري أو الغريزي من الإشارات بالعالمية، لأنها تكون مفهومة للمتكلمين بلغات مختلفة من مواقف أو حالات مشتركة مثل: الاستفهام والطلب والموافقة والرفض والتعجب وغير ذلك، ونجد المتكلم يستعمل هذه الإشارات عندما يخرج من بلد لآخر لا يعرف لغته.

تاسعًا: تعرف الإشارات الجسمية مثل اللغة ظواهر لغوية مثل المحظور من الإشارات **Gestures taboo** التي تعتبر من قبيل المستهجن والقبيح من الإشارات مثل الكلمات والتعبيرات المنافية للأدب، كما تعرف الإشارات السرية الخاصة بجماعات اللصوص والأشقياء.

عاشرًا: تختلف الإشارات والحركات الجسمية باختلاف السياق أو الموقف الكلامي الذي يتمثل في جنس المتكلم وحالته النفسية و وضعه الاجتماعي، فنجد الإشارة أو الحركة تتسم بالسرعة والعنف في حالات الغضب والاستنكار، كما تختلف إشارات وحركات المرأة عن إشارات وحركات الرجل، فإذا عبر الرجل عن التعجب ضرب كفاً بأخرى، أما المرأة فتعبر عن ذلك بضرب صدرها أو وجها بكفها، كما يتدخل الوضع الاجتماعي في اختيار شكل الإشارة أو الحركة مثل استعمال حركات النفي بهز الرأس أو تحريك السبابة يميناً ويساراً أو بإحداث طقطقة باللسان **Clicking the toung** أو اختيار شكل المصافحة والتحية باليد فقط أو بالمعانقة أو بالقبلة، وموضعها علي الخد أو اليد أو الرأس.

ولقد عرف العرب هذا العلم منذ القدم، فكان ارتباط هذه الظاهرة وثيقا بعلمي الفراسة وفن الخطابة؛ لاعتمادها على الجسم البشري. فلم يهملها وجاؤوا على ذكرها بشئ إما بالإشارة أو التفصيل في مؤلفاتهم، يقول الدكتور محمد العبد في كتابه العبارة والإشارة: "أما عطائهم الفكري الذي حملته لنا مصادر التراث اللغوي والبلاغي فإنه يؤكد لنا على فطنتهم إلى منزلة الإشارة في السلوك الكلامي، ودورها في الكشف عن

مقاصد المتكلمين، واعتيادها لأغراض بلاغية فيما أنتجوه من نصوص أدبية رفيعة، وبعض ذلك لمحات مقتضبة عارضة، وبعضها مما أفردت له الأبواب وحصلت فيه المسائل تقصيا حقيقته"(1).

ولعل بواكير هذا العلم جاءت في كتاب الفراسة للإمام فخر الدين الرازي (ت٦٠٦هـ) في إشاراته عن كشف السلوك الإنساني للحالات النفسية للإنسان، فعرفها بقوله: "الفراسة عبارة عن الاستدلال بالأحوال الظاهرة على الأخلاق الباطنة"(2)، فمن تعريفاته الفراسة كذلك أنها "علم يُحكَم به بمقتضي الأحوال الظاهرة المحسوسة في الجسد علي الأحوال الباطنة للإنسان"(3).

وقد فرق الرازي بين حالتين يتخذهما جسم الإنسان، فهناك الطبائع التي جبل عليها الإنسان، وهناك طبائع يكتسبها بالدربة، والمراس، والتأدب، فهذا الأخير لا يعول عليه في علم الفراسة، بل عن الأحوال الباطنة، وتلك الأمور الظاهرة ستة: الألوان، والأسنان، والأجناس، والسحنات، والأشكال، وغيرها من الأمور(4).

مستشهدًا بآيات من القرآن الكريم مثل قوله تعالى: ﴿إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْمُتَوَسِّمِينَ ﴿٧٥﴾﴾ [سورة الحِجر:٧٥]، وقوله تعالى: ﴿... سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ...﴾ [سورة الفتح:٢٩]، وقوله تعالى: ﴿...فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ ...﴾ [سورة محمد:٣٠]. وفي الحديث قوله ﷺ:"اتق فراسة المؤمن فإنه يرى بنور الله"(5).

(١) د.محمد العبد: العبارة والإشارة، دراسة في نظرية الاتصال، مكتبة الآداب، ٢٠٠٧م، ص١٤٢.
(٢) فخر الدين الرازي: كتاب الفراسة عند العرب: تحقيق الدكتور يوسف مراد، ضمن كتاب الفراسة عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م، ص٩٤.
(٣) نفسه: ص ٩٧.
(٤) نفسه: ص ١٠٠ – ١٠١.
(٥) الترمذي (أبو عيسى محمد بن عيسى)، سنن الترمذي، تحقيق أحمد محمد شاكر وآخرون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت، حديث رقم ٣١٢٧، ج٥، ص ٢٩٨.

يقول الرازي في المقالة الأولي من الكتاب تحت عنوان (الطرق التي يُعرف بها أخلاق الناس): "اعلم أن الأفعال الإنسانية منها طبيعية صادرة بمقتضي المزاج الخِلقي والفطرة الأصلية، ومنها تكليفية صادرة بحسب تأديب العقل ورياضة الشرع. أمّا القسم الثاني فلا يمكن الاستدلال به على البتة علي أحوال الطبيعة والخُلق الباطن، وذلك لأن الموجب له ليس هو الطبيعة الأصلية بل شيء آخر. وأمَّا القسم الأول فذلك هو الذي يمكن الاستدلال به علي الأخلاق الباطنة؛ فإن الإنسان يحصل له حال هيجان الغضب فيه شكل مخصوص وهيئة مخصوصة، وحالة اشتغالة بالوِقاع شكل آخر وهيئة أخري، وحالة استيلاء الخوف عليه شكل ثالث وهيئة ثالثة. وهذه الأشكال والهيئات يخالف كل واحد منها غيرها ويباينها مباينة محسوسة مشاهدة. إذا عرفت هذا فنقول: ذلك الخُلق الباطن وتلك الهيئات الظاهرة أمران متلازمان في الأكثر، فإنه بَعْدَ الاستقراء التام عرفنا أن تلك الهيئة الظاهرة المخصوصة بالغضب لا تحصل إلا عند حصول الغضب، وكذا القول في سائر الأحوال"[1].

وفي المقالة الثالثة وهي بعنوان (في دلائل الأعضاء) يري الرازي أن دلالة الوجه علي الأحوال النفسانية أتمُّ من دلالة سائر الأعضاء، ودلَّل علي ذلك بوجوه:

الأول: أن الإنسان إنما كان إنساناً لأجل الفهم والعقل والذكر والحفظ، ومحلُّ هذه الأحوال هو الدماغ، فإن الرأس صومعة الحواس ومعدن الحفظ والذكر والفكر، وذلك يدلُّ علي أن الرأس أكمل الأعضاء في ظهور الآثار النفسانية فيه، فكانت دلالة أحوال الرأس علي الآثار النفسانية أتم.

الثاني: أن كمال حال الجسد إنما يكون بسبب الحُسن ، ونقصان حاله إنما يكون بسبب القبح، ومحلُّ الحسن والقبح ليس إلا الوجه، فأما سائر الأعضاء فلا يُلتفت إليها وإلي ما فيها من الحسن والقبح في مقابلة الوجه .

(١) فخر الدين الرازي: كتاب الفراسة عند العرب: تحقيق الدكتور يوسف مراد، ص ١٠٨، ١٠٩.

والثالث: أن الأحوال الظاهرة في الوجه قوية الدلالة علي الأخلاق الباطنة، فإن للخجالة لوناً مخصوصاً فى الوجه، وللخوف لوناً آخر، وللغضب لوناً ثالثاً، وللفرح لونا رابعاً، وهذه الألوان متي حصلت في الوجه فإنه تَقْوَي دلالتها علي الأخلاق الباطنة والأحوال النفسانية ، فثَبت بذلك أن دلالة الأحوال الظاهرة الموجودة في هذا العضو أتم من دلالة الأحوال الظاهرة الموجودة في سائر الأعضاء"(1).

وهكذا يتضح اهتمام الرازى بدور الحركات الجسمية وخصوصاً تعبيرات الوجه فى التواصل، من خلال علم الفراسة.

أما في الثقافة العربية فقد ارتبطت هذه الظاهرة بأعضاء أو أجزاء مخصوصة من الجسم، تم تفسيرها وفق الثقافة السائدة في هذا العصر، يقول الدكتور زكي حسام الدين: "نجد في الثقافة العربية ظاهرة تتصل بموضوعنا ونعني بذلك الاختلاج (the twitch) بمعنى الحركات التقلصية اللاإرادية لبعض أعضاء الجسم. وهذه الاختلاجات فقد كانت الجماعة العربية تعتقد أن المرء إذا خدرت رجله فذكر من يحب، أو دعاه ذهب عن خدرها"(2). كما كان اختلاج العين في عرف الجماعة العربية يعني رؤية من تحب إذا كان غائبا ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة(3):

وإذا خلجت عيني أقول لعلها لرؤيتها تهتاج عيني وتضرب.
وإذا خدرت رجلي أبوح بذكرها ليذهب عن رجلي الخدور فيذهب.

وجاء في لسان العرب لابن منظور: "والخدر امذلال يغشي الأعضاء: الرجل واليد والجسد وقد خدرت الرجل تخدر، والخادر الفاتر الكسلان"(4).

(1) فخر الدين الرازي: كتاب الفراسة عند العرب: تحقيق الدكتور يوسف مراد، ص ١٤٨، ١٤٩.
(2) كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية، ١٣٤.
(3) عمر بن أبي ربيعة: ديوانه وقف على طبعه وتصحيحه بشر يموت، المطبعة الوطنية، بيروت، ١٩٣٤م، ص ٢٧.
(4) ابن منظور: لسان العرب، مادة (خدر).

وهذه الأمور (خدر الرجل، واختلاج العين) لا يمكن ردها إلى محض العلم، بل هي أمور توارثها الناس فيما توارثوه م عادات[1].

وهو ما يشير إلى أن هذه الإشارات قد تكون إرادية مقصودة، أو عفوية غير مقصودة، وهو ما يترع عنها نية أو قصد الاتصال، وإن كان لا ينفي عنها صفة الاتصال، فمن خلالها قد يفهم المستقبل رسائل متعددة.

أهميتها وأثرها البلاغي:

يعد التصوير بالحركة طريقًا من طرق الإبانة والتعبير عن المعنى، التي أشار إليها ونبه عليها علماؤنا السابقون سواء من الناحية الدلالية أو البلاغية، كما ورد من إشارة ابن جني حول دلالة الإشارة والحركة وأثرها البلاغي في نقل المعنى إلى المتلقين، فيقول: "إن للعرب في قصدهم للدلالة على معانيهم شيئين أحدهما حاضر معنا، والآخر غائب عنا إلا أنه مع أدنى تأمل في حكم الحاضر معنا، فالغائب ما كانت الجماعة من علمائنا تشاهده من أحوال العرب ووجوهها وتضطر إلى معرفته من أغراضها وقصودها من استخفافها شيئا أو استثقاله وتقبله أو إنكاره، والأنس به أو الاستيحاش منه، والرضا به أو التعجب منه، وغير ذلك من الأحوال الشاهدة بالقصود بل الحالفة على ما في النفوس. ألا ترى إلى قوله:

تقول ــ وصكت وجهها بيمينها ــ أبعلي هذا بالرحى المتقاعس

فلو قال حاكيا عنها: أبعلي هذا بالرحى المتقاعس من غير أن يذكر صك الوجه لأعلمنا بذلك أنها كانت متعجبة منكرة لكنها لما حكى الحال فقال: "وصكت وجهها" علم بذلك قوة انكارها وتعاظم الصورة لها، هذا مع أنك سامع لحكاية الحال غير مشاهد لها، ولو شاهدتها لكنت بها أعرف، ولعظم الحال في نفس تلك المرأة أبين. وقد قيل "ليس المخبر كالمعاين" ولو لم ينقل إلينا هذا الشاعر حال هذه المرأة بقوله:

---

(١) طراد علي: الإشارات الجسمية المحكية في القرآن الكريم وأثرها في توليد المعنى، رسالة ماجستير، كليـــة الآداب، جامعة محمد خيضر، الجزائر، ٢٠١٤م، ص٩.

"وصكت وجهها" لم نعرف به حقيقة تعاظم الأمر لها، وليست كل حكاية تروى لنا ولا كل خبر ينقل إلينا يشفع به شرح الأحوال التابعة له المقترنة ـــ كانت به ـــ نعم ولو نقلت إلينا لم نفد بسماعها ما كنا نفيده لو حضرناها"[1].

فتعجب المرأة الإنكاري مقترنا بحركة صك الوجه فيه إلحاح على إشارة الجسم للتأكيد على المعنى التعجبي بل ورفع درجاته إلى أقصى مداه، مما يؤكد على دور الحركة الجسمية في الإبلاغ والتواصل حيث "يلح ابن جني إلحاحا بينا أمره على سهمه الوجوه المشاهدة في التواصل، والإبانة. إذ أنها دليل على ما في النفوس، والظاهر أن كلمة الوجوه فضفاضة تستغرق حركات جسدية، وجوارح متعددة، ففي الوجه: العين – والعين في دلالتها الحركية وإيماءاتها عيون– وهناك الخد والفم، واللسان والحاجب والشفاه وكل هذه الجوارح مما يمكن أن يقدم معنى بل معان"[2].

وتأكيد عبد القاهر الجرجاني على دور التعبير الحركي في تأكيد المعنى وتوضيحه وتمثيله للمتلقي من خلال نقله في صروة حسية وذلك بالقول: "أنت إذا قلت للرجل: "أنت مضيع للحزم في سعيك، ومخطئ وجه الرشاد، وطالب لما لا تناله"، إذا كان الطلب على هذه الصفة، ومن هذه الجهة ثم عقبته بقولك: "وهل يحصل في كف القابض على الماء شيء مما يقبض عليه؟". فلو تركنا تعريف المقدار في الشدة والمبالغة، ونفي الفائدة من أصلها جانبًا، بقي لنا ما تقتضيه الرؤية للموصوف على ما وصف عليه من الحالة المتجددة، مع العلم بصدق الصفة. يبين ذلك، أنه لو كان الرجل مثلا على طرف نهر في وقت مخاطبة صاحبة وإخباره بأنه لا يحصل من سعيه على شيء فأدخل يده في الماء، وقال: "انظر هل حصل في كفي من الماء شيء؟ فكذلك أنت في أمرك" كان لذلك

(١) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط٢، ١٩٥٢م، ١/٢٤٥، ٢٤٦.
(٢) مهدي أسعد عرار: البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٧م، ص ١٢٨.

ضرب من التأثير زائد على القول والنطق بذلك دون الفعل"[1].

ومن قبله الجاحظ عندما تحدث عن دلالة الإشارة بالقول: "قد قلنا في الدلالة باللفظ، فأما الإشارة فباليد، وبالرأس وبالعين والحاجب، والمنكب، إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف، وقد يتهدد واقع السيف والسوط، فيكون ذلك زاجراً، ومانعاً رادعاً، ويكون وعيدًا وتحذيرًا"[2].

ثم ذكر أن الإشارة واللفظ شريكان في أداء المعنى بقوله: "والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ، وما تغني عن الخط، وبعد فهل تعدو الإشارة أن تكون ذات صورة معروفة، وحلية موصوفة، على اختلافها في طبقاتها ودلالاتها، وفي أمور يسترها بعض الناس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس"[3].

وقد حدد الجاحظ أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ في خمسة أشياء: "أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة، والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات"[4].

والمتتبع لفصل "البيان" في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، يرى بأنه فطن إلى جوانب ستة تتعلق بالإشارة، فالإشارة عنده اصطلاح يتسع لجميع أشكال السلوكيات الحركية كما بين الويفة الاتصالية للإشارة، والتفت إلى جميع جوانب النظر في السلوكيات المركبة في العصر الحديث، بل التفت إلى مزية في الإشارة يفتقدها

(١) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٩١م، ص١٢٦، ١٢٧.
(٢) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٧٥م،ج١، ص٧٧.
(٣) الجاحظ: البيان والتبيين، ج١، ص٧٨، ٧٩.
(٤) الجاحظ: البيان والتبيين، ج١، ص ٧٦.

المنطوق. فالإشارة باعتبارها قناة بصرية تمكن من قصر المشاركة في الاتصال على من تريد دون سواه كما يتبين من خلال ما جاء به الجاحظ أسبقيه في النظر إلى السلوكيات الحركية من مكملات الكلام ومتمماته[1].

كما حدَّد في كتابه (الحيوان) أعضاء الجسم التي تقوم بدور مهم في عملية الاتصال عن طريق الإشارة بقوله :

"فأمَّا الإشارة فأقرب المفهوم منها رَفع الحواجب، وكَسْر الأجفان، ولّي الشفاه، وتحريك الأعناق، وقبض جلدة الوجه، وأبعدها أن تُلوي بثوب علي مقطع جبل تجاه عين الناظر"[2].

ومنه ما ذكره ابن رشيق منبهًا إلى جمال التعبير بالإشارة، وتقدم الإشارة على الصوت، بقوله: "وقيل حسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان"[3].

واعتبر ابن رشيق أن التواصل اللغوي وغير اللغوي متلازمان، وأن الحركات الجسمية تصاحب الكلام لتوضيحه وتبيينه ومثّل لذلك بقوله :

"ومن الإشارات المصحوبة بياناً وتثقيفاً قوله لعبد الله بن عمرو بن العاص: وكيف بك إذا بقيت في حُثالة من الناس، قد مَرِجَت عهودهم وأماناتهم، واختلفوا فكانوا هكذا ؟ وشبَّك بين أصابع يديه "[4].

ويُبيِّن ابن رشيق دور اليد في التواصل بقوله :

" ولما أقام معاوية الخطباء لبيعة يزيد قام رجل من ذي الكلاع فقال: هذا أمير المؤمنين، وأَشَارَ بيده إلي معاوية، فإن مات فهذا، وأَشَارَ إلي يزيد، فَمَنْ أبي فهذا، وأشار

---

(١) انظر محمد العبد:العبارة والإشارة، دراسة في نظرية الاتصال، ص ١٤٦: ١٤٨.
(٢) الجاحظ: الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، دمشق، ط١، ١٩٦٨، ج١،ص٣٩.
(٣) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٧٢م، ج١، ص٣٠٩.
(٤) نفسه: جـ ١ ص ٣١٠.

إلي السيف "[1].

ولعل أشمل توضيح للدور أو الوظيفة البلاغية التي تقوم بها الحركات الجسمية في كونها أداة من أدوات تأكيد المضمون الذي يرمي إليه المتكلم، ما أورده الدكتور عبد الله محمد سليمان هنداوي في كتابه "البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية"، إذ يرى أن "الحركة الجسمية" أو كما عبر عنها بـــ "المشاهد الحركية" التي وردت في القرآن الكريم، هي "الفعل الحركي الذي يؤديه الإنسان بواسطة أعضائه الجسمية للتعبير عما بداخله من المشاعر الإنسانية والوجدانات النفسية تجاه الأحداث المتباينة التي ثير شعوره نحو الرضا بشئ ما أو الفرح به، أو التعجب منه أو تقبله أو إنكاره أو النفور منه أو الاستئناس به أو الخوف منه أو الإقبال عليه أو الإعراض عنه أو التهكم به والسخرية منه، أو إظهار حركة تبدو في الظاهر لتستر بها ما في الباطن كما هو الحال في شأن المنافقين، أو تصوير حدث معين أو صفة معنوية بصورة حركية تظهر في الأعضاء الجسمية كل هذا يحكيه القرآن وينقله لنا لكي نتصوره لندرك مداه وبيان مدى تأثيره ي جلاء الصورة التي غابت عنا ولم نشاهدها فيكون الشئ المحكي لنا عن طريق المشهد الحركي حاضرًا معنا وكأننا نشاهده، وقد تكون الصورة الحركية غير محكية، وإنما قصد النظم القرآني إلى إبرازها بواسطة الحركة الجسمية لما في ذلك من تمكينها في النفس وتثبيتها في الذهن "فليس الخبر كالعيان، ولا الظن كاليقين" وقد يقتصر النظم القرآني على إبراز المشهد الحركي فقط للدلالة على معنى بلاغي وقد تقترن الحركة الفعلية للأعضاء الجسمية باعبارة اللفظية للقصد إلى جلاء الصورة

(١) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، جـــ ١ ص ٣١٠.

وتقريرها وتثبيتها في الذهن حسبما يقتضيه الحال ويتطلبه المقام"(١).

مما سبق يمكن استنتاج الأهمية البلاغية للحركة الجسمية فيما يلي:

١ــ أن الحركة الجسمية هي وسيلة للتعبير عما بداخل الإنسان من مشاعر عبر أعضائه الجسمية.

٢ــ أن الحركة الجسمية أداة تستخدم لتأكيد المعنى.

٣ــ أن الحركة الجسمية وسيلة من وسائل التفسير والإيضاح، وجلاء الصورة.

٤ــ أن الحركة الجسمية وما يتبعها من إيماءات مصاحبة، تعد عملاً إضافيًا يؤثر في نفوس السامعين.

٥ــ أن الصورة عبر الحركة الجسمية تكون أكثر تمكينا في النفس وتثبيتا في الذهن، حسب الحال والمقام.

وهو ما يدل على أن العلاقة بين لغة الجسد والبلاغة جد وثيقة، يتعدى دورها الدلالات التي يقصدها المتكلم، إلى تحقيق أغراض بلاغية إضافية تدعم أوضاع الكلام وحالاته.

* * *

(١) د.عبد الله محمد سليمان هنداوي: البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٤١٦هــ، ١٩٩٥م، ص٤٥.

الفصل الأول:
الطغرائي حياته وعصره ولاميته

الطغرائي:

أبو إسماعيل الحسين بن علي بن محمد بن عبد الصمد، يعرف بألقاب عدة هي: العميد، الأستاذ، المنشئ، الأصبهاني، مؤييد الدين، ولكن "الطغرائي" هو الذي غلب عليه.

شاعر صاحب ديوان الإنشاء للسلطان محمد بن ملكشاه واتصل بابنه السلطان مسعود، ولي الوزارة بأربل مدة، وكان من أفراد الدهر وحامل لواء النظم والنثر، وكان أفصح الفصحاء وأفضل الفضلاء وأمثل العلماء، ألف العديد من الكتب منها: (مفاتيح الرحمة ومصابيح الحكمة) و(حقائق الاستشهادات في الكيمياء) وله ديوان شعر جيد، قتل بباب همذان مأسورًا، وقال الذهبي قتل في المصاف بين مسعود وأخيه محمود. حيث اتصل بالسلطان مسعود بن محمد السلجوقي (صاحب الموصل) فولاه وزارته، ثم اقتتل السلطان مسعود وأخ له اسمه السلطان محمود، فظفر محمود وقبض على رجال مسعود، وفي جملتهم الطغرائي، فأراد قتله، ثم خاف عاقبة النقمة عليه لما كان الطغرائي مشهورًا به من العلم والفضل، فأوعز إلى من أشاع اتهامه بالإلحاد والزندقة، فتناقل الناس ذلك، فاتخذه السلطان محمود حجة، فقتله[1].

ولد الحسين عام ٤٥٣هـ – ١٠٦١م، في جَيّ من أصبهان في عائلة شريفة مجيدة من ولد أبي الأسود الدؤلي، فهو –على هذا– عربي الأصل وليس فارسيا– كما هو الشائع، وكما جزم المؤلفون المحدثون دون أن يستقصوا في البحث.. ألم بكل فنون

(١) (انظر ترجمة الطغرائي في: ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تح إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣م، ١٠/ ٥٦-٧٩ ، ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء أهل الزمان، تح إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م، ٢/ ١٨٥- ١٩٠، صلاح الدين الصفدي: الوافي بالوفيات، تح أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠١م، ١٤/ ٤٣١- ٤٣٩، حاجي خليفة: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار العلوم الحديثة، بيروت، ١٩٨٢م، ٦٨.

معارف عصره، ودرس اللغة والأدب على شئ من العمق، ولعله أعجب مبكرًا بالمتنبي والشريف الرضي وأس في نفسه من المطامح ما يقربهما منه ويقربه منهما[1].

والطُغْرائي: بضم الطاء المهملة، وسكون الغين المعجمة، وفتح الراء وبعدها ألف، هذه النسبة إلى من يكتب الطغرى، وهي الطرة التي تكتب في أعلى الكتب فوق البسملة بالقلم الغليظ، ومضمونها نعوت الملك الذي صدر الكتاب عنه، وهي لفظة أعجمية.

تتصل حياة الطغرائي وشعره اتصالا وثيقا بتاريخ العصر السلجوقي: أدبا وسياسة. ويؤلف طموحه إلى المناصب مفتاحا يفسر كثيرًا من آلامه وآماله وكثيرًا من أعماله وأشعاره. وعلى أنه شاعر من أيام بداية الانحطاط في تاريخ الشعر العربي، فإن رثاءه لزوجته يكاد يكون منقطع النظير في الأدب العربي، وفي هذا الرثاء وفي الفخر والشكوى، وفي اللامية والبائية... من العواطف والمعاني والأساليب ما يدل على قريحة جديرة بالعناية لذاتها فضلاً عن فوائدها التاريخية، إن الطغرائي "أمير شعراء" عصره، و"متنبيهم" الصغير[2].

والطغرائي صادق اللهجة فيما أخبرنا به عن إخلاصه في الدفاع عن سيده والأسى عليه. ولكن الذي نعرفه أيضا أنه مدح نظام الملك وابنه مؤيد الملك، وقد يكون شطر من هذا المديح مما نظمه في أيام الصفاء وفي أيام عز معين الملك، ولكن الذي لاشك فيه أن شطرًا آخر منه يرجع إلى ما بعد النكبة، وإذن فقد أصلح أمره مع أهل الكلمة – العليا– ولا يحتاج من همه الوصول إلى معلم[3].

(١) علي جواد الطاهر: الشعر العربي في العراق وبلاد العجم، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥م– ١٤٠٥هـ،ص ١٠٧– ١٠٩.

(٢) علي جواد الطاهر: الشعر العربي في العراق وبلاد العجم، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥م– ١٤٠٥هـ،ص ١٣٠.

(٣) نفسه،ص ١١١.

لماذا لامية العجم للطغرائي؟!

نظرا لمكانتها في التراث العربي، وشهرتها وكثرة شروحها، وكذلك مكانة شاعرها الطغرائي الأديب السلجوقي ذو المكانة الأدبية والسياسية المرموقة في عصر السلاجقة، حيث كانت علاقته بالسلاجقة هي محور حياته وشعره، بالإضافة إلى كون هذه القصيدة "متقنة كأحسن ما يكون الإتقان في شعر ذلك الزمان، فكان حظها كما وجدنا من العناية، فسار بذكرها الركبان، وحفظتها الصدور، وشرحتها الأقلام على مدى القرون إلى العصر الحاضر"[1]، فهي بذلك تعد أفضل نموذج يعكس صورة الشعر في هذا العصر، وأفضل مثال يمكن تطبيق الدراسة عليه.

وقد اعتمد الباحث على نص اللامية كما ورد في كتاب "الطغرائي: حياته وشعره ولاميته" للدكتور علي جواد الطاهر[2]، وفيما يلي نصها:

أصالة الرأي صانتني عن الخطل ... والليل أغرى سوام النوم بالمقل.
مجدي أخيرًا ومجدي أولاً شرعٌ ... صاح وآخر من خمر الكرى ثمل.
فيم الإقامة بالزوراء لا سكنى ... وأنت تخذلني في الحادث الجلل.
ناء عن الأهل صفر الكف منفرد ... وتستحيل وصبغ الليل لم يحل.
فلا صديق إليه مشتكى حزني ... والغيُّ يزجرُ أحيانا عن الفشل.
طال اغترابي حتى حنَّ راحلتي ... وقد حماه رماة الحي من ثعل.
وضج من لغب نضوى وعجَّ لما ... سود الغدائر حمر الحلى والحلل.
أريد بسطة كف أستعين بها ... فنفحة الطيب تهدينا إلى الحلل.
والدهر يعكس آمالي ويقنعني ... حول الكناس لها غاب من الأسل.
وذي شطاط كصدر الرمح معتقل ... نصالها بمياه الغنج الكحل.
حلو الفكاهة مر الجد قد مزجت ... ما بالكرام من جبن ومن بخل.
طردت سرح الكرى عن ورد مقلته ... حرى ونار القرى منهم على القلل.
والركب ميلٌ على الأكوار من طرب ... وينحرون كرام الخيل والإبل.
فقلت أدعوك للجلى لتنصرني ... بنهلة من غدير الخمر والعسل.
تنام عني وعين النجم ساهرة ... يدب منها نسيم البرء في عللي.

---

(١) د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم دراسة تحليلية نقدية، المركز المصري العربي للصحافة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٣٢.

(٢) د.علي جواد الطاهر: "الطغرائي: حياته وشعره ولاميته"، بغداد، ١٩٦٥م.

فهل تعين على غين همت به	برشقة من نبال الأعين النجل.
إني أريد طروق الحي من إضم	باللمح من خلل الأستار والكلل.
يحمون بالبيض والسمر اللدان به	ولو دهتني أسود الغيل بالغيل.
فسر بنا في ذمام الليل معتسفا	عن المعالي ويغري المرء بالكسل.
فالحب حيث العدا والأسد رابضة	في الأرض أو سلما في الجو فاعتزل.
نؤم ناشئة بالجزع قد سقيت	ركوبها واقتنع منهن بالبلل.
قد زاد أحاديث الكرام بها	والعز عند رسيم الأينق الذلل.
تبيت نار الهوى منهن في كبد	معارضات مثاني اللجم بالجُدُل.
يقتلن أنضاء حب لا حراك بها	فيما تحدث، أن العز في النقل.
يشفي لديغ العوالي في بيوتهم	لم تبرح الشمس يوما دارة الحمل.
لعل إلمامة بالجزع ثانية	والحظ عني بالجهال في شغل.
لا أكره الطعنة النجلاء قد شفعت	لعينه نام عنهم أو تنبه لي.
ولا أهاب الصفاح البيض تسعدني	ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل
ولا أخلُّ بغزلان أغازلها	وحلية الفضل زانتني لدى العطل.
حب السلامة يثني هم صاحبه	والشمس رأد الضحى كالشمس في الطفل.
فإن جنحت إليه فاتخذ نفقا	بها ولا ناقتي فيها ولا جملي.
ودع غمار العلى للمقدمين على	كالسيف عرى متناه من الخلل.
رضى الذليل بخفض العيش مسكنة	ولا أنيس إليه منتهى جذلي.
فادرأ بها في نحور البيد جافلة	ورحلها وقرى العسالة الذبل.
إن العلى حدثتني، وهي صادقة	يلقى ركابي ولج الركب في عذلي.
لو أن في شرف المأوى بلوغ منى	على قضاء حقوقي للعلى قبلي.
أهبت بالحظ لو ناديت مستمعا	من الغنيمة بعد الكد بالقفل.
لعله إن بدا فضلي ونقصهم	بمثله غير هياب ولا وكل.
أعلل النفس بالآمال أرقبها	بقسوة البأس منه رقة الغزل.
لم أرتض العيش والأيام مقبلة	فكيف أرضى وقد ولت على عجل.
غالي بنفسي عرفاني بقيمتها	فصنتها عن رخيص القدر مبتذل.
وعادة النصل أن يزهى بجوهره	وليس يعمل إلا في يدي بطل.
ما كنت أوثر أن يمتد بي زمني	حتى أرى دولة الأوغاد والسفل.
تقدمتني أناس كان شوطهم	وراء خطوي إذ أمشي على مهل.
هذا جزاء امرئ أقرانه درجوا	من قبله فتمنى فسحة الأجل.

وإن علاني من دوني فلا عجب لي أسوة بانحطاط الشمس عن زحل.
فاصبر لها غير محتال ولا ضجر في حادث الدهر ما يغني عن الحيل.
أعدى عدوك من وثقت به فحاذر الناس واصحبهم على دخل.
وإنما رجل الدنيا وواحدها من لا يعول في الدنيا على رجل.
وحسن حظك بالأيام معجزة فظن شرا وكن منها على وجل.
غاض الوفاء وفاض الغدر وانفرجت مسافة الخلف بين القول والعمل.
وشان صدقك عند الناس كذبهم وهل يطابق معوج بمعتدل.
إن كان ينجع شئ في ثباهم على العهود فسبق السيف للعذل.
يا واردا سؤر عيش كله كدر أنفقت صفوك في أيامك الأول.
فيم اقتحامك لج البحر تركبه وأنت تكفيك منه مصة الوشل.
ملك القناعة لا يخشى عليه ولا يحتاج فيه إلى الأنصار والخول.

جو القصيدة:

تعد هذه القصيدة من محاسن شعر الطغرائي، وكان عملها في بغداد سنة ٥٠٥ هـــ، يصف حاله ويشكو زمانه، وأبياهّا تسعة وخمسون بيتا.

وقد حازت هذه اللامية إعجاب القراء والسامعين والنقاد على مر العصور، وهي أهل لذلك، لما فيها من متانة في السبك وجيشان في العاطفة وخصب في القريحة، وتفسر حِكَمُها الجانب الأكبر من عناية القدماء بها(١).

وقد نالت هذه القصيدة نصيبا كبيرا من الشهرة والانتشار، ليس فقط بين أدباء عصره، ولكن حتى طلائع العصر الحديث، فلا تكاد تخلو مكتبة في العالم من نسخة أو أكثر لمخطوطة تتصل باللامية، فلقد شغلت هذه القصيدة الناس وألفت عليها الكثير من الشروح والدراسات.

"وكان الطغرائي قد أقبل بشعره على الرؤساء فحاز القبول في دولة السلاجقة. وعين كاتبا للإنشاء ثم اتصل بالوزير نظام الملك، وتكون علاقته بالسلاجقة هي محور

(١) علي جواد الطاهر: الشعر العربي في العراق وبلاد العجم، دار الرائد العربي، بيروت، لبنـــان، ط٢، ١٩٨٥م-١٤٠٥هـــ،ص ١٢٦.

حياته وشعره حيث قدم مدائحه وتعلق بالمناصب في ظل دولتهم، ثم لم يدم له عزه هذا، فقد بدأ المناوئون يسعون به واشتدت عليه السِّعايات. وفي نفس هذه السنة عزل وعلاه من دونه وتنكر له أصدقاؤه، وثقلت عليه الإقامة ببغداد، فنظم قصيدتين هما من خير ما قال من شعر، الأولى هي هذه اللامية والثانية بائية مطلعها:

أهاب به داعي الهوى فأجابا وعاوده نكس الصبا فتصابى"(1).

والواقع إذا نظرنا إلى قصيدة الطغرائي (٥٩ بيتا) وجدنا أنه يمكن تقسيمها إلى أربعة مقاطع كما يلي(2):

المقطع الأول: ١ – ٢ يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ويفتخر بمجده.

المقطع الثاني: ٣ – ٩ ويتحدث فيه الشاعر عن غربته النفسية، وحاجته لهجر المكان الذي نبا به، وحاجته إلى المال الذي يساعده على بلوغ أمله.

المقطع الثالث: ١٠ – ٢٩ وهو مقطع غزلي يرحل فيه الشاعر بمساعدة صاحبه إلى ديار الحبيب.

المقطع الرابع: ٣٠ – ٥٩ وفيه يطلب الشاعر إلى صديقه أو إلى نفسه تحمل المتاعب والصبر على المكاره، ويوجه اللوم إلى الزمان وأهله، ويحذر نفسه من غدر الزمان. كما يفتخر بقدرته على مواجهة المكاره استنادر إلى مجده القديم وعزه التليد، ويحذر نفسه من الأعداء، ويحاول أن يصوغ أكثر هذه المعاني في أبيات حكمة مفردة.

* * *

---

(١) د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ٣١، ٣٢.
(٢) نفسه: ص ١٩٧، ١٩٨.

الدولة السلجوقية:

الدولة السلجوقية أو دولة بني سلجوق أو دولة السلاجقة العظام (١٠٣٧-١١٩٤م)، هي واحدة من الدول الكبرى في تاريخ الإسلام وإقليم وسط آسيا، لعبت دورًا كبيرًا في تاريخ الدولة العباسية والحروب الصليبية والصراع الإسلامي البيزنطي. تأسست الدولة على يد السلاجقة، وهم سلالة تركية تنحدر من قبيلة "قنق" والتي عرفت باسم "الغزّ" التي تنتمي بدورها إلى مجموعة أتراك الأوغور. وقد اطلق على هذه القبائل اسم السلاجقة؛ نسبة إلى رئيسها سلجوق بن دقاق(١) الذي وحدها تحت زعامته، فنسبت إليه، وخضعت لحكم أبنائه وأحفاده. حكمت الدولة السلجوقية في أوج ازدهارها كافة إيران وأفغانستان ووسط آسيا وصولاً إلى كاشغر في الشرق، فضلاً عن العرق والشام والأناضول غربا وصولاً إلى مشارف القسطنطينية. قامت الدولة منذ عام ١٠٣٧م (٤٩٢هـ) عندما دخل مؤسسها طغرل بك مدينة مرو في وسط آسيا، وحتى عام ١١٥٧م (٥٥٢هـ) عند مقتل السلطان أحمد سنجر، الذي تفككت الدولة بعده إلى ولايات منفصلة حكمت أجزاء مختلفة من وسط وغربي آسيا.

الأدب في العصر السلجوقي:

الدولة السلجوقية هي ليست دولة عربية في الأساس، والسلاجقة هم قبائل من البدو تغلب عليهم طبيعة البدو من التنقل والترحال طلبا للماء والكلأ، فهم وإن عرفوا القصور والدور، وكانت قصورهم مضرب الأمثال في الروعة والجمال إلا أن النزعة البدوية كانت عنصرا بارزا في مختلف مظاهر حياتهم، وقد انعكس هذا على سياستهم، ونظم حكمهم. فهم يفتقرون إلى العلم والدراية بشؤون الإدارة وأمور الدولة؛ ولهذا اضطروا إلى الاستعانة بالأكفاء من أبناء البلاد التي يحكمون فيها، كفارس والعراق وغيرها، في إدارة أعمال الدولة المختلفة؛ مما جعل اللغة الفارسية تنافس اللغة العربية، يرى المستشرق يوهان فك "أن السلاجقة كانوا السبب الرئيس فى هدم اللغة العربية،

(١) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م، ج٨، ص ٢٢.

وأن عربية الأدب فى العصر الإسلامى الأوسط لم تعد لسانا طبيعيا لطائفة لغوية من الشعوب. ويردُّ ذلك إلى: "أن السلاجقة اتخذوا دولة السامانيين ونظمها نموذجا لهم". وصارت الفارسية فى عهد السلجوقيين لغة البلاد، والسفارات الرسمية، والسياسة، والأدب والشعر . وأخذت تنافس العربية من خراسان إلى داخل سوريا . وأن العربية فى العراق وصلت فى تلك الفترة إلى درجة كبيرة من التردي بسبب هذه اللغة الفارسية. ومن أدلته فى ذلك كتابا "سياست نامه" الذى ألفه الوزير نظام الملك إلى سيده: السلطان ملك شاه، "والتبر المسبوك" الذى ألفه الغزالى لخلفه: ملك شاه بالفارسية. وأن من نسب إليه أنه جيد الدراية بالعربية هو السلطان محمود بن محمد؛ لكنه لم يتلق العربية إلا على أنها لغة القرآن والعبادة والفقه الشرعى. وأن تعليم اللغة العربية فى المدارس الرسمية كان محوره الفقه الشرعي، وغير ذلك"(١) .

إلا أن الدولة السلجوقية مع ذلك اعتنت باللغة العربية بوصفها لغة الدين والعبادة، وكذلك العلم والأدب آنذاك، فقد قاموا على إحياء الخلافة، وإعلاء المذهب السني، ورفع شعار الدين؛ فازدهرت اللغة العربية رمز الدين والخلافة.

وعلى الرغم مما شهده العصر السلجوقي من الاضطرابات والحروب الكثيرة التي أنهكت قوى الدولة بعد استقرارها على يد السلاطين الأوائل كطغربلك وألب أرسلان وملكشاه، كان في المقابل الازدهار الثقافي المتمثل في كثرة المساجد والمدارس، وكثرة المؤلفات الموسوعية وتنوعها ونضج منهاج أصحابها، وأن حركة الشعر قد راجت وكثرت بفضل كثرة المهتمين بالشعراء من الوزراء والخلفاء والأمراء، واهتمامهم بالشعراء ورعايتهم لهم.

---

(١) راجع: يوهان فك: العربية "دراسة فى اللغة واللهجات والأساليب"، ترجمة وتعليق : د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجى، ١٤٠٠ ،هـ ١٩٨٠ م، فصل "اللغة العربية فى عهد السلجوقيين" : ٢١٥- ٢٣٧.

الحركة الجسمية عند الشعراء السلاجقة:

استخدم الشعراء السلاجقة الحركة الجسمية في أشعارهم، وتنوعت وسائلهم في ذلك، فنجدهم يستخدمون العين واليد والساق والفم والأسنان...إلى آخره؛ لخدمة أغراضهم، وتحسين معانيهم، إلا أنهم لم يلحوا عليها أو يكثروا منها في أشعارهم.

من ذلك قول عبد الواحد بن الفضل بن أبي دلف العجلي، في إشارته إلى الذل والخضوع، فقد عبر عنها بحركة ارتفاع اليد خشوعا:

يرفعن أيديهـــــن خا   شعــــة بتعفـــير الخــدود.

يسألن ملكك أن يُبَـــ   ـــلَّغ من مشى فوق الصَّعيد[1].

وانظر إلى وصف حركة العين في وصف أبو حنيفة البنجدهي، لغلام إسكاف بالقول:

فديت قامة إسكاف أمرُّ به   فيستوي قائما والطرف ينكسه.

كأن ألحاظه أشفاه في يده   وقلبي الجلد، فهو الدهر ينخسه[2].

وانظر إلى حركة العين بنزول الدموع منها، إشارة إلى الحزن من ألم الفراق، في قول أبي الحسن أحمد بن محمد العنبري السنجزي:

وقائلة والدمع يستر خدها   غداة استقلت بالرحال الركائب[3].

واستمع إلى صوت قعقعة الأسنان وتخيل ما بها من شدة الاضطراب والحركة،للتعبير عن الألم والوجع، عندما يصف شدة البرد، من نفس القصيدة:

وشفَّان ليل قد صبـــرت لبـــرده   فأصبحت مقرورا ولوني شاحب.

---

(١) الباخرزي: دمية القصر وعصرة أهل العصر، تحقيق ودراسة د.محمد التنوخي، دار الجيـــل، بـــيروت، ١٩٩٣م، ج١/ص٨٠.

(٢) الباخرزي: دمية القصر وعصرة أهل العصر، ج٢/ص٨٣٠.

(٣) نفسه: ج٢/ص٩٣١.

تقعقت الأسنان في الفم و انزوت مفاصلنا من برده والرواجب[1].

وانظر إلى تقبيل اليد، في إشارة إلى الثناء والشكر، في قول البارع الزوزني:

قد أقبلت سعدى مقبلة يدي فكففت كفــي منبئا بابائـــي.

ما راحتي في أن تقبل راحتي لو قبلت شفتي لكان شفائي[2].

وفي الإشارة باليد والعين، في قول أبي الحسن البيهقي متغزلاً:

تشير بأطراف لطاف كأنهـــا أنابيب مسك أو أســابيع مندل.

وتومي بلحظ فاتر الطرف فاتن بمزود سحر بابلـــي مكحـــل.

ينم على ما بيننـــا من تجـــاذب نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل[3].

في مبحث خاص عن الإشارات والحركات عند شعراء الدولة السلجوقية، خلص د.مصطفى صبحي من خلال دراسته "قصيدة المديح في عصر الدولة السلجوقية في إيران والعراق" دراسة تحليلية[4]، إلا أنها قليلة في شعر السلاجقة في الخريدة[5]، إذ "ذهب بعض الشعراء إلى إبراز المثال الخلقي من جانب آخر؛ فسجلوا بعض الحركات وبعض المحاسن الخلقية في التعبير؛ لكنهم لم يلحوا عليها، ولم يكثروا منها في شعرهم"[6]، وعلل ذلك بالقول: "وربما يرجع ذلك إلى: وعي الشعراء والتركيز على القيم الأخلاقية،

---

(١) نفسه: ج٢/ص٩٣٢.

(٢) الباخرزي: دمية القصر وعصرة أهل العصر: ج٢/ص٩٣٢.

(٣) نفسه: ج٢/ص٩٣٢.

(٤) د.مصطفى صبحي على الله عموه: قصيدة المديح في عصر الدولة السلجوقية في إيران والعراق دراسة تحليليـــة، رسالة دكتوراة مخطوطة، إشراف أ.د.عبد الرحيم زلط، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٤٢٤هـــ، ٢٠٠٣م.

(٥) خريدة القصر وجريدة العصر، للعماد الأصفهاني، وهو عدة أقسام وأجزاء، قسم شعراء العراق، حققه وشرحه محمد بهجة الأثري، ج١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٣٧٥هـــ، ١٩٥٥م، ج٢، ١٣٨٤هــــ، ١٩٦٤م، أهل فارس وأهل أصفهان وأهل خراسان وهراة، تقديم وتحقيق: د.عدنان محمد آل طعمه، ١٩٩٩م،... وهو من أشمل وأشهر مصادر الشعر السلجوقي.

(٦) د.مصطفى صبحي على الله عموه: قصيدة المديح في عصر الدولة السلجوقية في إيران والعراق دراسة تحليليـــة، ص١٦٦.

وإبراز المثال الأخلاقي، وغيرها من القيم التي ينبغي لها أن تكون موجودة في المجتمع أكثر من الجمال الجسماني والحركي؛ فالقيم الأخلاقية هي الباقية، والثانية: تنتهي بزوال الأشخاص، خاصة في مجتمع متقلب يعيش فتنا واضطرابات، وما يصحب ذلك من تقلبات سياسية، وتغيرات في مواقع الأفراد ورجال الحكم ممدوحا. كما أن أهل تلك المنطقة في إيران والحكام السلاجقة الأتراك يتشابهون في الخلق، وليس هناك مفاضلة فيما تشاء إلا في القليل النادر"(1).

ومن الأمثلة التي أوردها في سياقات مختلفة، قول الباخرزي في عميد الملك الكندري:

أمين طغـرلبـك الميمـون طائره   في المعضلات إذا ما خانه الأمنا.
كالشمس إذا طالوه في السموِّ نأي   وإن أراد اقتبـاس النـور دنا.
لا يقـرع السن من مال يصاب به   ولا يعض على إبهامـه غبنا.

فالبيت الأخير فيه الإشارة إلى الندم، ولقد عبر عنها حركيا بقرع السن، وحركة العض على الأنامل في الحسد.

ويتكرر العض عنده في مدح أبي علي الحسين بن عبد الله القلقندوشي:

يا من به تحسد الدنيا قلندوشيا   ويبرز الفضل وجه النقص مخدوشا.
ما عض صاحب فضل ناب نائبه   إلا وقدَّمـت قلبـا دونه حوشـا.

وبرزت بعض الحركات في شعر الأبيوردي، منها: في الندم، والحسد، وكف الحيرة. في الحركة الأولى يقول الأبيوردي:

فَلِي بأكناف العراق مسـرح   رحب المُندَّى أرج الخمائل.
ومنحـة ضافية أرمي بـهـا   طرفي في إثر الغمام الوابل.
وأستـدر صوبـها بمدحـة   تغري لها الأسنان والأنامل.
ولو رآني ابن هند عض أنمله   على أموي يمدح الناسـا.

(1) نفسه: ص ١٦٨.

وفي الحركة الثانية:

فآل صفوان إن تذكر مناقبهم   يلوِ الحسود إليها جِيدَ معترف.

وفي الحركة الثالثة:

لقد طفت في تلك المعاهد كلها   وسيرت طرفي بين تلك المعالم.

فلم أر إلا واضعًا كفَّ حيرة   على ذقنٍ، أو قارعًا سن نادم.

وعند الأرجاني، من حركات العين في أخلاق الصدر الشهيد عزيز الدين عم العماد الأصفهاني في حركة التعاظم:

وما الدهر لولا أنه لك خــادم   والأرض لولا أنها لك دار.

تواضع عن عظم ويُزْهَي بنظرةٍ   بمؤخر عين منك حين يعــار.

فالممدوح جليل وصاحب عظمة؛ لكنه متواضع، وحين يستعير التعاظم في بعض أوقاته بنظرته بمؤخر العين فإن التواضع يزهو بتلك النظرة، وهو بذلك ينفى عنه التعاظم.

ونظرة الحسد عند غيره فى الممدوح نفسه، قول السيد الإمام فخر الدين أبي الرضا حيدر بن أبي طالب العلوي:

إذا نجمت في مشكل عزماته   تضاءل منه النجم والفجر والدهر.

فذاك من الأقوام كل مبجل   لعافية منه الغيظ والنظــر الشزر.

ومن الإشارات إلي نقرة الذقن التي تسمي: خاتم الحسن، ملاحة الوجه وحسنه قول محمد بن مسعود القسام في أحدهم:

أيا قمــرا جار في حسنــه   علــى عاشقــين ولــم ينصــفِ.

سمعنا بيوسف في جبِّه   ولم نسمع الجبَّ في يوسفِ[1].

---

(١) د.مصطفى صبحي على الله عموه: قصيدة المديح في عصر الدولة السلجوقية في إيران والعراق دراسة تحليليــة، ص١٦٦ وما بعدها.

ويرى الباحث أن هذا الرأي يمكن أن يضاف إليه أن استخدام الصورة الحركية في الشعر، يحتاج إلى شاعر حاذق يجب أن يمتلك أدواته اللغوية امتلاكا كاملا ليكون قادرا على تصريفها في أغراضه واستخدامها في نظمه، وخاصة في مجال الألفاظ وإيحاءها، فالألفاظ ليست "رمزا يشير إلى فكرة ومعنى فحسب، بل هي نسيج متشعب من صور ومشاعر أنتجتها التجربة الإنسانية، وبثت في اللفظة فزادت معناها خصبا وحياة، فإذا رأيت رجلا غنيا بألفاظه فاعلم أنه لذلك أوسع حياة من سواه، وإذا رأيت رجلا قديرا على استخراج المعاني من ألفاظها فاعلم أنه أيضا أعمق حياة من سواه، وأول طابع يميز الشاعر من سائر الناس قدرته على أن يستخرج من اللفظة المعينة عددا من المعاني يعجز عن استخراجه سائر الناس. للألفاظ تأثير عظيم في الشاعر، فهي تنفجر في نفسه كأنها القنبلة المشحونة، فتخرج كل ما تحتويه في جوفها من صور ومشاعر وتجارب، فكل لفظة عند الشاعر مستقلة بوجودها، متميزة بشخصيتها تختلف عن كل لفظة أخرى في خصائصها وسماتها"(1).

فالكلمة الموحية "أشبه بالصدى الذي ينبعث من صوت آخر يختفي وراءه، وهي ــ بهذا القدر ــ تساعد الشاعر على سكب ما يجول في نفسه المتدفقة بالحركة والتعاطف، والنفاذ إلى قلب القارئ أو المستمع، فتحرك لديهما الإحساسات والصور التي تؤلف الغاية الفنية من الأدب الرمزي"(2).

وربما هذا ما وجد فيه كثير من شعراء هذا العصر صعوبة، هذا العصر الذي زاحمت فيه اللغة الفارسية والتركية والعامية اللغة العربية، حتى أصبح الشاعر عاجزا عن أداء هذا التعبير الوجداني في صورته التامة التي تشعره بالراحة والرضا.

---

(1) هـ.ب تشارلتن: فنون الأدب، ترجمة د.زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، من سلسلة الفكر الحديث، ١٩٤٥م، ص٨.

(2) د.ياسين النصير: مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ج٢، الرمزية، ص٣٦.

إذ أن "امتزاج العرب بالعجم في هذه الديار، وطغيان الفارسية قد نالا من شأن الفصاحة، وحالا دون التعبير الجميل، الذي ينبض بالعاطفة، ويفيض بالحيوية. هذا فضلاً عن ذيوع اللحن وانتشار الدخيل"(1).

وعلى كل حال، إن أهم ما يعنينا في هذه الدراسة هو تتبع الأبيات التي تشير إلى أعضاء الجسم المختلفة في لامية الطغرائي، والوقوف على دلالتها البلاغية، سواء منها ما يصدر الحركة أم يستقبلها، وذلك إما بلفظها أو في تعبيرات مجازية، وفي صيغ مختلفة من الاسم والفعل، فقد جاء ذكر العين واليد والكف والصدر وغيرها..، وكذلك حركة الحيوان، وكذلك الجماد، وهذا ما سيتضح من خلال الدراسة بإذن الله.

* * *

(١) د.نجاة محمد عبد الماجد العباسي، الشعر بين التطور والجمود في العصرين البويهي والسلجوقي، رسالة دكتوراة، إشراف د.محمد نبيه حجاب، قسم اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، ص ٥٢.

الفصل الثاني:
الملامح الفنية في قصيدة اللامية

الملامح الفنية في قصيدة اللامية للطغرائي:

تطرق الباحثون والدارسون إلى الدراسة الفنية، فكل أدلى بدلوه، فمنهم من أوجز، أو أطال، ومنهم من فصّل، أو أكثر، وفي كل ذلك تنوعوا، واختاروا،كل واحد منهم حسب رؤيــته وقناعته، وقد آثرنا أن تكون الدارسة في ماهية روح القصيدة، والمسالك التعبيرية أو الألوان البلاغية التي يشيع استخدامها في لغة القصيدة، وأكثر هذه الألوان ترددا وأوسعها انتشارا.

وفي ضوء هذا المفهوم نود أن نحدد أبرز الصور التي تحقق فيها الجانب الفني في القصيدة، وأهم الصور والعبارات الشعرية التي تنتمي إليه؛ كي نلقي الضوء على ما يحفل به هذا الجانب من قيم وأسرار، حريصين أن نربط كل صورة نعرض لها بقرائنها السياقية أو المقامية من جهة، وبتحليل البلاغيين أو المفسرين لها –ما أمكن– من جهة أخرى.

وأبرز الملامح الفنية فتقتصر على المباحث الآتية:

(اللغة والأسلوب– الوجوه البلاغية– التشكيل الموسيقي)

١.اللغة والأسلوب:

تعد قضية اللغة والأسلوب وما يرتبط بهما من المعنى من أهم القضايا التي شغلت حيزًا كبيرًا من اهتمام النقاد القدامى والمحدثين على السواء تحت ما يعرف بــ "قضية اللفظ والمعنى"، وهي تعد "نتيجة حتمية من نتائج التفكير الفلسفي والعقائدي الذي ساد في القرن الثالث الهجري، وهي صورة جديدة من صور التفكير المنطقي الجامد والنظرة الشكلية للشعر"(١).

---

(١) د.العربي حسن درويش: النقد العربي القديم "مقاييسه واتجاهاته وقضاياه وأعلامه ومصادره": مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١ م، ص ٦٧.

حيث خضعت هذه القضية منذ ظهورها لآراء النقاد وتباين آرائهم، حتى "إن العلماء، من قدامى ومحدثين ــ على كثرتهم، وعلى طول ما عالجوا هذه القضية ــ لم يتفقوا على رأي واحد، تطمئن إليه النفوس المتلهفة إلى معرفة الحقائق على وجهها الصحيح الصريح"(1)، وأن هناك من انتصر للفظ على المعنى، ومن انتصر للمعنى على اللفظ، وهناك من رضي بالمساواة بينهما(2) "لقد فصل القدماء بين اللفظ والمعنى، وكذلك فصل بينهما بعض المحدثين، وكانت أكثر عبارات القدماء تدل على أن المتكلم يستحضر المعنى في ذهنه ــ أولا ــ ثم يبحث له عن لفظ يؤديه به"(3).

وقد أفضت بكثير منهم إلى التأكيد بأهمية كل منهما للآخر، وحاجة أحدهما للآخر؛ طلبا للانسجام والتوافق في سلك النظم، وهذا الكلام ما عناه أبو هلال العسكري بالقول: "إن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ .. لأن المدار بعد على إصابة المعنى .. ولأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة .."(4). يربط بين الحدين اللفظ والمعنى وشيجة الإبداع الفني، وما ينتج عنها من وشائج وصلات أخرى تثري العمل الفني، وهو ما يعني "أن مفهوم الإبداع الفني لا يصل فحسب بين الحدين: اللفظ والمعنى، في قضية واحدة، لكنه أيضا يصبغها بصبغته، فيجعل اللفظ تارة ستارا شفافا، أو مرآة

---

(1) د.محمد علي حسن العماري: قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية إلى عهد السكاكي: القاهرة، مكتبة وهبة، ط1 / 1420 هـ، 1999 م، ص 20.

(2) انظر: د.يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 113، ص 128، في حديثه عن مذاهب النقاد في قضية اللفظ والمعنى.

(3) د.محمد علي حسن العماري: قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية إلى عهد السكاكي: ص20.

(4) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 84.

تعكس قوة الطبع المبدع، ويجعله تارة أخرى أصباغا تجمع"[1].

فالمرزوقي ــ مثلاً ــ توقف في مقدمة شرحه عند قضية اللفظ والمعنى، وأبان عنهما ــ تحت مبحثٍ نظريّ ــ أفضل إبانة، عندما ربط بين مدى التناسب بين اللفظ والمعنى والبلاغة، بالقول: "متى اعترف اللفظ والمعنى فيما تصوب به العقول فتعانقا وتلابسا متظاهرين في الاشتراك وتوافقا، فهناك يلتقي ثريا البلاغة فيمطر روضها، وينشر وشيها، ويتحلى البيان فصيح اللسان نجيح البرهان، وترى رائدي الفهم والطبع متباشرين لهما من المسموع والمعقول بالمسرح الخصب والمكرع العذب"[2].

وقد أسلمه ذلك إلى التأكيد على التصدي لــ "عمود الشعر"، والمفهوم النقدي له، حيث يقول: "فإذا كان الأمر على هذا، فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيفين على ما زيفوه، وبعلم أيضًا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الآتي السمح على الأبي الصعب، فنقــول وبالله التوفيق: إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف ــ ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات ــ والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعــار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما ــ فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر،

(١) مجدي أحمد توفيق: مفهــوم الإبداع الفني في النقــد العربي القديــم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ م، ص ٣٢٠.

(٢) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة: ٧/١.

ولكل باب منها معيار"(١).

أما عن عيار المعنى فيقول عنه: "فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنسًا بقرائنه، خرج وافيًا، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشيته"(٢).

فالمعنى عند المرزوقي ــ إذًا ــ "لا يكون صحيحًا شريفًا إلا إذا صافح العقل الناقد، والذوق المرهف، واستوى له من القرائن والملابسات ما يدعــو إلى القبول والأريحية والركون إليه، فإذا لم يسلم له ذلك انحدر عن مكانته السامية إلى مراتب، يراها الناقد أقل أو أدون، وفقًا لمقدار ما داخله من إخلال بما يرتضيه العقل المتوهج من روائع المعاني في المعارض الشعرية المختلفة"(٣).

أما عن عيار اللفظ فيقول عنه: "وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم ممـــا يهجنه عند العـــرض عليها فهو المختار المستقيـــم. وهذا في مفرداته وجملته مراعى، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها، فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينًا"(٤).

معنى ذلك أن "للفظة ــ هي الأخرى ــ مواصفات خاصة، فكما تحتكم إلى طبع الشاعر تتوقف في الوقت ذاته على ترددها وشهرتها في الاستعمال والتعبير، أي أن اللفظ يستمد نبضه الشعري في الصورة أو كيانه حيث جرى فيها دافقًا كالنبع الصافي ينبثق من مصدره، فإذا أعوزه الوارد ولم يجتمعوا إليه ويحتشدوا ليغترفوا منه ضاع أو أسن، فالمعول على طبع الشاعر وعلى تقبل الأعراف العامة لهذا اللفظ، ومدى تفاعلها معه، سواء أجاء وحده في هيئة كلمة مفردة أم جاء في صورة من الشعر، على أنه إذا

(١) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة: ١/٨ ، ٩.
(٢) نفسه: ١/٩ .
(٣) د/فتحي محمد أبو عيسى: القضايا الأدبية والفنية في شرح المرزوقي لديوان الحماسة: ص ٢١٢.
(٤) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: ١/٩.

ورد في صورة وجب أن تقوم بينه وبين جاراته في العبارة الشعرية الوشائج والروابط التي تضمه إليها، فأما إذا جاء اللفظ مجذوذًا أو مبتوتًا عن نظيره في العبارة عاد الكلام هجينًا على حد تعبير المرزوقي"(١).

ولعلّ مفهوم عمود الشعر لدى المرزوقي وأثره في تحديد عيار اللفظ والمعنى يذكِّرنا بتقسيم ابن قتيبة للشعر عندما قال: "تدبّرْتُ الشِّعَر فوجدتُه أربعة أضرب: ضربٌ منه حَسُنَ لفظُه وجاد معناه... وضربٌ منه حَسُن لفظه وحلا فإذا أنت فتّشتَه لم تجد هناك فائدة في المعنى... وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه... وضربٌ منه تأخّر معناه وتأخّر لفظه..."(٢). وساق الشواهد والأمثلة على كل نوع.

وغني عن البيان أن الاهتمام بهذه القضية امتد إلى الشراح أيضا، ولما لا وهم يعدون من نقاد الشعر ومحلليه على كافة مستوياته الفنية والأدبية ... إلخ.

وتعد قصيدة اللامية للطغرائي مجالا خصبا لإثراء هذه القضية سواء على الجانب النظري أم التطبيقي، وقد تصدى شراح اللامية باقتدار لبيان أبعاد هذه القضية في النصوص الشعرية وتحليلها، معتمدين في هذا على ذوقهم الأدبي المدرب، وخبرتهم الواسعة بالشعر العربي. وقد نظر الشراح إلى هذه القضية ــ قضية اللفظ والمعنى ــ نظرة توافقية دون تفضيل أحد طرفيها على الآخر، وجاءت تعليقاتهم وتعبيراتهم مؤكدة لهذا الاتجاه، جامعة بين المذهبين حسن المعنى واللفظ.

بيد أن هذا لا يلغي أهمية الصورة الفنية المرافقة لدلالة الألفاظ، فللخيال دور بارز جداً في نظم الشعر "فإن الذي يميز لغة الشعر عن لغة النثر هو الصورة الفنية التي بفضلها يحقق الشعر عنصر السحر، بما يحدثه في القارئ من تأثير وانجذاب مغناطيسي"(٣).

(١) د/فتحي محمد أبو عيسى: القضايا الأدبية والفنية في شرح المرزوقي لديوان الحماسة: ص ٢١٢ ، ٢١٣.
(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء: تحقيق / أحمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٨٢م، ٦٤/١ وما بعدها.
(٣) عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٥م، ص٥٦.

من خلال الربط بين اللفظ والمعنى برباط وشيج، قوامه الإبداع، يسعى المبدع عبره إلى تحقيق التلاؤم والتناسب بينهما، وكل هذا عبر فنية وحنكة ودراية يظهرها الشاعر خلال نظمه للقصيدة.

وقد أدرك شعراء العصر السلجوقي هذا الأمر؛ لذلك سعوا جاهدين لإظهار المقدرة في استعمال المخزون اللغوي، وتطويع اللغة في تصوير تجاربهم، وهذا ما بدا جليا عند الطغرائي في لاميته، فأبان عن فهم ثاقب، واستجلاء لما يرمي إليه من معنى، ينبي عن فهم دقيق، وحس نقدي مرهف.

وبالنظر في لغة القصيدة يتبين لنا أن ألفاظها قد اتسمت بسمات وخصائص بارزة، منها ما يلي:

- الوضوح وعدم الغموض:

إن وضوح الكلمة وعدم غموضها أمر ضروري كي يتلقى المستمع النصوص الشعرية، ويستجيب لها بسرعة، بإدراك ووعي وانتباه، دون وجود صعوبة في التلقي والاستيعاب، إلا أن بعض الشعراء يجنحون ــ إما عن قصد أو غير قصد في بعض الأحيان ــ إلى الغموض والإبهام في أشعارهم، مما يشدد أمر تبسيط النص الشعري وتسهيله على الشارح ومن ثم على المتلقي ذاته.

إلا أن لغة الطغرائي في قصيدته كانت سهلة واضحة بعيدةً عن الغموض والتعقيد، ومنها قوله:

لا أكره الطعنة النجلاء قد شفعت بردفــة من نبــال الأعــين النجــل.

ولا أهاب الصفاح البيض تسعدني باللمح من صفحات البيض في الكلل.

ولا أخل بغزلان أغازلها ولو دهتــني أســود الغيــل بالغيــل.

فالشاعر شجاع مقدام يتبدى ذلك من دوال النفي وتكراره عن كل صور الخوف وهيئاته (لا أكره، لا أهاب، لا أخل)، فهو عازم على المضي قدما في طريق المجد مهما كلفه هذا من مشاق وصعاب. وقد عبر عن هذا المعنى بأسلوب سهل بسيط يفهم

القاصي والداني من عامة الناس، بدون استخدام مفردات عصية على الفهم والاستيعاب.

– جزالة الألفاظ وفصاحتها:

طبع الأسلوب البدوي القديم، والخيال المشحون بروح الصحراء ورمالها وجمالها على كثير من الشعراء السلاجقة، وهو ما نرى أثره واضحا في قصيدة الطغرائي، فنرى حضور الصحراء:

فادرأ بها في نحور البيد جافلة   معارضات مثاني اللجم بالجدل.

وما بها من أصناف الحيوان، تمثلت معظمها في: الناقة، والخيل، والظبي، والأسد،.... إلخ.

منها قوله:

فيم الإقامة بالزوراء لا سكني   بها ولا ناقتي فيها ولا جملي؟

ونجده في موضوع آخر يقول:

يقتلن أنضاء حب لا حراك بها   وينحرون كرام الخيل والإبل.

كما ذكر الأسد في موضع آخر بقوله:

فالحب حيث العدى والأسد رابضة   حول الكناس لها عاب من الأسل.

وفي الغزلان التي توحي بالنساء يقول:

ولا أخـــل بغـــزلان أغازلـــها   ولو دهمتني أسود الغيل بالغيل.

وامتد كذلك إلى مكونات الطبيعة الأخرى، من ماء ونبات وأرض وسماء، وقد رصدت الدكتورة ليلى خلف السبعان هذه الحقول الدلالية، وحصرتها فيما يلي[1]:

١– الموجودات الحية، وتشتمل على:

أ– الألفاظ الدالة على الإنسان وما يتصل بها: "القرابة الأصلية" (ناء عن الأهل)، فعلى الرغم من الاتصال الروحي والقرابة الثابتة بين الشاعر وأهله، فإن

(١) د.ليلى خلف السبعان: الحقول الدلالية الحديثة في لامية العجم للطغرائي، ص ٢٨: ٥٠.

هذا الاتصال لم يشفع له بأن يكون اتصالا في المكان أيضا، فالغربة نأت بالشاعر عن أقرب الناس إليه، وهم أهله، ورمته في بغداد وحيدًا.

"العلاقات الاجتماعية" (فلا صديق، ولا أنيس، ولا يحتاج فيه إلى الأنصار والخول)، "العلاقات الثانوية البعيدة" الأعدء (حيث العدا، والأسد رابضة، أعدى عدوك).

ب- الألفاظ الدالة على الحيوان وما يتصل بها: "الأليفة" (ناقتي، جملي، الإبل، الأينق الذلل، الخيل، الغزلان)، "المفترسة" (الأسد، أسود الغيل)،"الكناية" (حن راحلتي، لديغ العوالي، نحور البيد، واردًا سور عيش، ترعى مع الهمل).

ج- الألفاظ الدالة على النبات: (والأسد رابضة حول الكناس)(1)، (لها غياب من الأسل)(2)، (أسود الغيل بالغيل)(3)، (طردت سرح الكرى عن ورد مقلته)(4).

٢- الموجودات غير الحية:

أ- الألفاظ الدالة على الجمادات بأنواعها: (الأرضيات) "الأرض"، (السماويات) "الجو، والشمس، كالشمس، تبرح الشمس، بانحطاط الشمس، ذمام الليل، والليل، وصبغ الليل، دارة الحمل، عن زحل". وكذلك الدلالات التي تدل على الأمكنة، وتنقسم: (العلوية) "في الجو، دارة الحمل، انحطاط الشمس، عن زحل"، (الأرضية) "ناء عن الأهل، من إضم، بالزوراء، الحي، الحلل، الكناس، غاب من الأسل، على القلل، الغيل، نفقا في الأرض"، (البحرية) "لج البحر"، (الرمزية) "دولة الأوغاد والسفل، تقدمتني أناس، وراء خطوي".

---

(١) الكناس هو مؤلج في الشجر يأوي إليه الظبي ليستتر، لسان العرب مادة (كنس).
(٢) الأسل: أجمة من النبات الشوكي الكثيف، لسان العرب مادة (أسل).
(٣) الغيل: الشجر الكثير الملتف الذي يستتر فيه الأسد، لسان العرب مادة (غيل).
(٤) الورد من النباتات: الزهور الجميلة المنظر والرائحة، لسان العرب مادة (ورد).

ب- الحقول الفرعية للألفاظ الدالة على الموجودات غير الحية:

(الألفاظ الدالة على الماء): الصريحة: لج البحر- مياه، والمكني عنها: بنهلة من غدير الخمر والعسل- سقيت نصالها بمياه الغنج والكحل- غاض الوفاء وفاض الغدر- يا واردًا سؤر عيش كله كدر- بالبلل، والأفعال المقترنة بالماء: سقيت- غاض- فاض.

(الألفاظ الدالة على القوى الطبيعية بأنواعها): مثال ذلك (النار)، فالشاعر أورد هذه القوة الطبيعية في سياقين: الأول رمزي: في قوله (تبيت نار الهوى منهن في كبد حري)، والثاني واقعي حقيقي في قوله: (ونار القرى منهم على القلل).

(الألفاظ الدالة على الأدوات الحربية بأنواعها): (السيف): كالسيف- وعادة السيف أن يزهى بجوهره- فسبقالسيف للعزل- يحمون بالبيض- الصفاح البيض- نصالها بمياه الغنج والكحل. (الرمح): كصدر الرمح- العسالة الذبل- والسمر اللدان. (النبل): نبال الأعين النجل- رماة من بني ثعل.

- ملاءمة الألفاظ للغرض المقصود:

وهو ما عبر عنه الثعالبي بقوله: "ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلاًّ مرتبته وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه، فإن المدح بالشجاعة والبأس، يتميز عن المديح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، ولكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه"(1).

(١) الثعالبي : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، دار الكتب العلميـــة، بـــيروت، ط١، ١٣٩٩ هـــــ، ١٩٧٩ م، ج٤ ص٩.

فالشاعر يهتم بالتلاؤم بين الألفاظ وموضعها؛ طلبا للانسجام المعنوي، "لأن هذا الشاعر يتعامل مع العلامات اللغوية باعتبارها رموزا ذات سياق يخلع عليها معاني من عنده، فيزعزع الثابت ويؤسس شعريا للمتحول اللغوي. إن الشعر هو فعل في اللغة باللغة وعلى الشارح أن يتقيل خط تلك السيرورة في انتظامه وانعطافه"(١).

ولقد نجح الطغرائي في أن يجعل من لغته وعاء لا ينضب من الإبداع الفني المتآلف مع مشاعره وما يكمن في صدره وخلجات نفسه في دقة ومهارة وحسن سبك؛ لذلك جاءت الكلمات في أتم تعبير وأحسن تصوير وهي في حالة من التوافق والامتزاج مع غرض الطغرائي الشعري.

وهذا ما يؤكده افتخار الطغرائي بنفسه بالقول:

غالي بنفسي عرفانـــي بقيمتهـــــا   فصنتها عن رخيص القدر مبتذل.

وعـــادة النصل أن يزهى بجوهـــره   وليـــس يعمل إلا في يدي البطل.

ما كنـــت أوثر أن يمتد بي زمـــني   حتى أرى دولة الأوغاد والســـفل.

تقـــدمتني أنـــاس كـــان شوطهم   وراء خطوي إذا أمشي على مهل.

هذا جزاء المرئ أقرانه درجوا   من قبله فتمنى فسحت الأجل.

وإن علاني من دوني فلا عجـــب   لي أسوة بانحطاط الشمس عن زحل.

فاصبر لها غير محتـــال ولا ضجر   في حادث الدهر ما يغني عن الحيل.

يفتخر الشاعر بنفسه، وبأنه عارف بقيمتها غالية عنده، فيحفظها من الأشيء الرخيصة. كما أن السيف القاطع لا ينفع إلا في يدي بطل يحسن استخدامه. ولم يكن يتمنى الشاعر أن يطول به زمانه وتنقضي دولة الكرام، حتى يرى دولة الجهال، الذين تقدموا عليه، فعبر عن شدة انطلاقهم بالشوط، وهذا جزاؤه لأنه تمنى طول الأجل

(١) د/أحمد الودرني: شرح الشعر عند العرب، ص٩٩ .

وفسحته. وتقدمته الأوغاد والسفل رغم مترلته الرفيعة من العلم والأخلاق فشبه ذلك بالشمس التي تحتل الماكنة الرابعة في السماء، وزحل يحتل المكاة السابعة، رغم أها أسمى منه وأشرف، بفوائدها وضوئها الذي ينتفع العالم به(١).

وهكذا أجاد الشاعر في صياغة لغة القصيدة، وأظهر عن عميق ثقافته، وتبحره وفهمه للكثير من الخصائص الفنية الدقيقة التي تشتمل عليها اللغة بمفرداها وتراكيبها، فجاءت البنى مجسمة لما يدور في خلجاته من معاني.

الأسلوب:

تتسم اللغة العربية بالعديد من السمات التي تميزها عن غيرها من اللغات الأخرى، و لعل من أبرز هذه السمات ما تتميز به اللغة العربية من تنوع أساليبها، و تعدد أشكالها ما بين واضحة مباشرة، وأخرى خفية غير ظاهرة وهي تلك التي تحتاج إلى إعمال الفكر، وإعادة النظر قبل تحديد المعنى.

إذ "إن المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهوماها، فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دوها. وكذلك أيضا قد نقصد تأدية المعنى في عبارتين: إحداهما واضحة الدلالة عليه، والأخرى غير واضحة الدلالة لضروب من المقاصد"(٢).

ما يجعل من دراسة الأسلوب خطوة هامة و أساسية في تحديد ملامح الخطاب الأدبي، وليس هذا بغريب على اللغة العربية بل والبلاغة العربية التى تعد الأسلوبية ـــ كما يراها البعض ـــ الوريث الشرعى لها، إذ "يتميز الأسلوب العربي بالاتساع، وغزارة المادة، فاللغة العربية أسخى اللغات وفاء بحاجة المتكلم لمرونتها وكثرة صيغها اللفظية،

---

(١) محمد زغلول سلام: الأدب في عصر العباسيين (القرن الرابع)، ص ٢٣٠، وانظر:نعيمة أعبيد، الأبعاد الفكرية والفنية في قصيدة "لامية العجم" للطغرائي، ص ٢٧.

(٢) حازم بن محمد بن حسن القرطاجني: منهاج البلغاء وسرج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص ١٧٢.

وتعبيرها عن المعنى بتراكيب مختلفة . وما أكثر وجوه العربية في الاستعمال، ومناحيها في الدلالة، مما أوجد فيها طواعية لحياة أهلها، وإن كثرت أغراض تلك الحياة، وتجددت دوماً أحداثها"(١).

ويستند الخطاب الألسنى إلى ستة عناصر لكل منها وظيفة، هي بمثابة مكونات الاتصال اللغوي الأساسية، تشكل اللغة فيها محوراً جوهرياً تدور في فلكه عناصر الاتصال الست، فـ "اللغة ينبغي أن يتم بحثها في وظائفها، وقبل ومناقشة الشطر الشعري منها لابد من تحديد الموقع الذي يحتله بالنسبة للوظائف الأخرى، مما يقتضى اختيارا دقيقا للعوامل التي تكون أية وقائع كلامية في كل عملية توصيل لغوى، فالمتكلم يبعث رسالة إلى السامع، ولكي تكون ممارسة فعالة، فإن هذه الرسالة تقتضى سياقا تتصل به، وتندرج فيه، كما تقتضى كذلك شفرة تشير إليها، وتحدد رموزها؛ كي يستطيع السامع عند التقاطها أن يعي مضمونها طبقا لتلك الشفرة المشتركة بينه وبين المتكلم اشتراكاً كليًا، أو جزئيا على الأقل، ثم لابد في نهاية الأمر من التماس أي قناة الاتصال والارتباط بين المتكلم والسامع، بما يسمح لها بممارسة عملية الاتصال، كل هذه العوامل الداخلة فى التواصل اللغوى يضعها "جاكبسون" فى النموذج التالى:

السياق

الرسالة

المتكلم ــــــــــــــــــــــــــــ السامع

قناة الاتصال

الشفرة

وكل واحد من هذه العناصر الستة يحدد وظيفة مختلفة للغة وبالرغم من أننا نميز المظاهر الأساسية لها إلا أننا لا نكاد نجد رسالة لغوية تقتصر على وظيفة واحدة منها . ويتركز الاختلاف حينئذ ــ لا فى احتكار كل وظيفة للرسالة ــ وإنما في ترتيب

(١) د.السيد أحمد عبد الغفار: التأويل وصلته باللغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥، ص ١٨٠، ١٨١.

الأولوية فيما بينها. مما يجعل البنية اللغوية للرسالة تتوقف أساساً على الوظيفة السائدة فيها"(1).

وهذه الرسالة الناتجة عن تفاعل عناصر الاتصال السابقة تنقسم ــ كما حددها البلاغيون القدماء(2) ــ أسلوبين الخبر والإنشاء، " قد يحدث بينهما تبادل في الصياغة ينتج عنه دلالات بلاغية وجمالية تتحرك في نطاق الوظيفة الانفعالية (المتكلم)، والوظيفة الإفهامية (المتلقي)، لتحقيق غايات جمالية تضفى على الخطاب الأدبي تأثيرا بالغاً يقترب من السحر"(3).

وبذلك نجد أن الأساليب ــ خبرية كانت أم إنشائية ــ في المستوى الأدبي تؤدي أغراضا جمالية وبلاغية متعددة، منها ما يتميز بالثبات وأخرى بالتحرك والتجديد.

"وإذا كان الخبر يمثل اللغة في جانبها القار، فإن الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك. فالأساليب الإنشائية طلبية كالأمر والنهى والاستفهام والتمني والنداء، أم غير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم، أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها"(4).

والأساليب الإنشائية في إنتاجها على المستوى الدلالي أكثر غزارة من تلك الخبرية التي تلقى لإفادة المخاطب الحكم، والتي لا ننفى دورها في إبراز إحساس الأديب وجذبها للسامع إلى مشاركة القائل في شعوره، وإثارة انتباهه وإثراء أفكاره بما تحمله من المعاني والدلالات الشعورية فوق المعاني اللغوية، إلا أن "البث المباشر (الطلبى) أعلى

(1) د.صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٣٤.

(2) انظر على سبيل المثال: جلال الدين السيوطى: الإتقان في علوم القرآن ، تحقيق: محمد أبو الفضل، مكتبة دار التراث، د . ت، ص ٢٢٥، وذلك بقوله: "اعلم أن الحذاق من النحاة وغيرهم وأهل البيان قاطبة على انحصار الكلام فيهما (الخبر والإنشاء) وأنه ليس له قسم ثالث".

(3) د.أسامة البحيري: تحولات البنية في البلاغة العربية، ص ١٣٠ بتصرف.

(4) د.محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٣٤٩.

استجابة لمعطيات الإبداع لأنه يحمل شدًا أو جذبًا بين طرفي الرسالة وما يستتبع ذلك من تجاوب وجداني أو ذهني بأدوات مخصوصة محددة الدلالة عبر تراكيب تحمل نغمة صوتية صاعدة من شأنها تعلى الجرس وتفتح الذهن للانتباه حتى تتم دلالة المعنى بالقول أو الاستجابة فعلياً أو التجاهل"(1).

وتأكيدا لتلك النظرة نجد السكاكي قد اعتبر:

"(الخبر) القانون الأول في علم المعاني، واعتبر (الطلب) القانون الثاني فيه، والقانون الأخير يعتمد على التوليد أساساً لأبوابه الفرعية على معنى وجود (أصل) للمعنى فهو لا يؤدى مهمته الإنتاجية في حدود السياق الذي يحتمله، وإنما يعمل السياق على توليد ناتج إضافي"(2).

وهذا ما يعبر عنه كلامه عن الجانب التوليدي في دلالات أساليب الإنشاء، بقوله:

"إنما نتكلم في مقدمة يسند عليها المقام، من بيان ما لابد للطلب، ومن تنوعه، والتنبيه على أبوابه في الكلام، وكيفية توليدها لما سوى أصلها"(3).

وحديث السكاكى عن الإمكانات التوليدية للأساليب الإنشائية مبنٌّ على أربعة محاور، حددها د.أسامة البحيري في:

" ١ ــ استحضار الدلالة الأصلية للأسلوب الإنشائي.

٢ ــ تفاعل الصياغة مع السياق على المستوى السطحي.

٣ ــ استحضار البنية العميقة للصياغة.

٤ ــ ملاحظة الإضافات الدلالية الهامشية المتولدة من الوجود الاعتباري أو

---

(١) مصطفى صبحى على الله عموه: شعر الشماخ من ضرار "دراسة أسلوبية"، رسالة ماجستير، ص ١٤١.

(٢) د.محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص ٣٠٤.

(٣) السكاكى: مفتاح العلوم، ص ٣٠٢.

الحقيقي لطرفي الاتصال (المتكلم والمتلقي)"[1].

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أن بنية الأسلوب الإنشائي أكثر قوة، وأكبر أثراً من بنية الأسلوب الخبري في أداء المعنى الإبداعي للشعر، ذلك أن بنية الأسلوب الإنشائي تتميز "بتحقيق أكبر قدر من التناغم والتوفيق بين الوظائف الأربع الرئيسية في عملية الاتصال الأدبي: الوظيفة الشعرية، والوظيفة الانفعالية، والوظيفة الطلبية، والوظيفة المرجعية . تظهر الوظيفة الشعرية كهدف صياغي أولى تتجه إليه بنية الإنشاء، حيث تغيب ثنائية (الصدق والكذب) عن الصياغة الإنشائية، ليس لأنها غير موجودة، ولكن لأنها غير مقصودة، فليس الهدف في بنية الإنشاء حدوث مطابقة ـــ أو عدم مطابقة ـــ بين النسبة الكلامية (الصياغة)، والنسبة الخارجية (الواقع الخارجي) كما في بنية الجملة الخبرية، وإنما الهدف هو الإنشاء فقط، أي الصياغة الإنشائية"[2].

وبالاستقراء السريع لأساليب الطغرائي في قصيدته نلحظ أنه اعتمد اعتماداً كبيراً على أساليب بعينها وبخاصة في الأساليب الإنشائية، ولعل من أهمها أسلوب الاستفهام.

واعتماد الطغرائي في قصيدته بشكل كبير على الأساليب الإنشائية يشير إلى "قدرة أساليب الإنشاء الطلبي على إنتاج دلالات متعددة تجاوز دلالتها الأصلية تسهم في إضفاء الحيوية على الصياغة، وكسر عناصر الثبات والاستقرار التي قد تسيطر على الصياغة الخبرية في بعض مستوياتها الأسلوبية"[3].

وهذا ـــ بالضبط ـــ ما يتفق مع الأساليب الإنشائية في القصيدة، الذي يقوم بكسر عناصر الثبات والاستقرار في نسق التعبير، من خلال التحول من بنيته السطحية إلى بنيته العميقة، والخروج عن طابع الرسالة المألوف بين المرسل والمتلقي.

(١) د.أسامة البحيرى: تحولات البنية في البلاغة العربية، ص ٩٤.
(٢) د.أسامة البحيرى: تحولات البنية في البلاغة العربية، ص ٩٤.
(٣) د.أسامة البحيرى: تحولات البنية في البلاغة العربية، ص ٩٥.

وكذلك فتلك الأساليب الإنشائية تنبئ كذلك عن حياة الطغرائي "التي تميل إلى كسر ثبات الطبيعة بكثرة السفر والترحال إلى العالم الذي يموج بالاضطراب والحركة"(١).

ويقف البحث في دراسة الأساليب الإنشائية عند الإنشاء الطلبي، لأن "تأكيد البلاغيين على هذا الجانب التوليدي في الأساليب الإنشائية بني عليه استبعادهم لأساليب الإنشاء غير الطلبي ، لقلة إمكاناها التوليدية، نتيجة هيمنة الدلالة الأصلية على الصياغة في مستوى البنية السطحية، والبنية العميقة "(٢).

وقد ظهر دور الأساليب الإنشائية مع ظاهرة التجريد في تشكيل الرؤية، وبناء الصورة، من خلال: الاستفهام، الأمر، النفي، النداء، الترجي، أسلوب الشرط.

أولاً: الأساليب الإنشائية:

– أسلوب الاستفهام:

يدور مفهوم الاستفهام في المبحث البلاغي حول:

"طلب حصول في الذهن . والمطلوب حصوله في الذهن، إما أن يكون حكماً بشيء على شيء، أو لا يكون، والأول هو التصديق، ويمتنع انفكاكه من تصور الطرفين، والثاني هو التصور، ولا يمتنع انفكاكه من التصديق، ثم المحكوم به إما أن يكون نفى الثبوت أو الانتفاء"(٣).

ويرتبط الاستفهام بالسياق أو التركيب الوارد فيه، الذي يسهم في تكوين دلالة جملة الاستفهام، وبنية الاستفهام ــ في جوهرها ــ بنية توليدية، هدف إلى كسر إسار الدور المحدد الذي تؤديه صيغته، لتكون دلالات جديدة تكتسب هويتها من خلال تفاعل عناصر السياق أو التركيب الواردة فيه.

---

(١) نفسه: ص ٩٥.

(٢) نفسه: ص ٩٥.

(٣) د.رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، د . ت، ص١٢٢.

مما يؤكد أن: "الاستفهام ليس حالة طارئة على التركيب، بل هو داخل في نسيجه، متفاعل معه، وليست دلالات جملة الاستفهام قاصرة على نوع أداة الاستفهام، أو على نوع عناصره، وطريقة ترتيبها، أو على رؤية الشاعر، وإنما هي مرتبطة بذلك كله ومتولدة عنه"(١).

ما يجعل للاستفهام دور بارز في تشكيل بنية الجملة التي يدخل عليها، ويتفاعل معها، وذلك من خلال بعدين أحدهما خارجي والآخر داخلي، يمكن توضيح ملامحهما في:

"١ ــ البعد الخارجي (صورة الشيء):

يحتوى على طرفين هما: المتلقي (الخاص أو العام)، والسياق أي إنه يبرز وظيفتين هما: الوظيفة الطلبية، الوظيفة المرجعية.

٢ ــ البعد الداخلي (الذهن):

وهو يشير إلى المتكلم، أي الوظيفة الانفعالية، وهى ليست وظيفة ثابتة، فكثيرا ما تتحول إلى الوظيفة الطلبية، ليصبح المتلقي له الحضور المهيمن على الصياغة وتدعم الوظيفة الشعرية تلك الوظائف السابقة، لأن التركيز على الرسالة (الصياغة) ــ كما قلنا ــ هدف أولى في الإنتاج الدلالي لبنية الإنشاء عموما"(٢).

هذا ما يسهم بدوره في تشكيل بنية النص الاستفهامي عبر مستويين دلاليين، ينتج من خلالهما المعنى الذي يقصده الشاعر أو الأديب، وأقصد بالمستويين هنا البنية السطحية والبنية العميقة.

وارتباط الاستفهام بحالة الشاعر، وما يرمى إليه من معانٍ ليست بالأمر الغريب، فــ "الاستفهام غالبا ما يتصل بموقف ينزع صاحبه إلى تحقيق كشف أو يتصور أنه يتوصل من خلاله إلى كشف يشرك المتلقي فيه وينتزع منه إقراره ضمناً، ولهذا لا يطلب

(١) د.حسنى عبد الجليل يوسف: أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، ص ٢.
(٢) د.أسامة البحيري: تحولات البنية فى البلاغة العربية، ص ١٠٣.

منه جواباً، وكأننا بالمستفهم قد طلب وصادر على المطلوب في آن واحد . والاستفهام مثلما يكشف عن موقف، يكشف أيضا عن نزوع الإنسان نحو التعرف على نفسه وعالمه، وإلى الخروج من ضباب الحيرة لنور الحقيقة، أو يكشف عن نزوع نحو رؤية أوضح لنفسه ولعالمه، ولمجتمعه، وتجسيد لحيرته إزاء قضايا الوجود والمجتمع"(1) .

وللاستفهام أدواته، التي من خلالها يحقق مراميه وأهدافه، "ولكن طبيعة الاستعمال قد تفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام إلى دلالات أخرى تتخلق من السياق الذي تغرس فيه، بحيث تؤدى دوراً مزدوجًا في الصياغة، ومن ذلك دلالة النفي، والتسوية، والابتكار، والتقرير، والتعجب، والوعيد، والأمر، والنهى، . . ."(2) .

أما عن أنواع الاستفهام، فيمكن تحديدها في نوعين أساسين هما:

"حقيقي ومجازى، ويسمى البعض الاستفهام المجازى بالاستفهام البلاغي: والاستفهام البلاغي RHETORICAL QUESTION تسمية غير دقيقة لأن نسبة الاستفهام إلى البلاغة يمكن أن يشمل النوعين الحقيقي والمجازى على حد سواء . والاستفهام المجازى ينشأ دون أن يقصد منشئه إلى طلب الجواب، وإن بقى احتمال الجواب داخلاً في بنية الجملة"(3) .

وقد تعددت أساليب الاستفهام المستخدمة في قصيدة االطغرائي، ومن أبرزها:

فيم الإقامة بالزوراء لا سكنى   بها ولا ناقتي فيها ولا جملي؟

"استخدم الشاعر أسلوب الاستفهام في قوله: فيم الإقامة؟ ليعاتب نفسه على الإقامة في بغداد، وكأنه استهجن مقامه بالزوراء، وذكر سبب مفارقته لها ليكون ذلك عذرا عند لائم عساه يلومه على ذلك، فذكر الناقة والجمل، لأنه عند العرب مثل

---

(1) د.حسنى عبد الجليل يوسف: أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، ص ٢ ، ٣.

(2) د.محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٩٤ : ١٩٦.

(3) د.حسنى عبد الجليل يوسف: أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، ص ٦.

يضرب لمن تبرأ من الظلم، وبعيدًا عن أقاربه، فقيرا وحيدا، بسبب اعتزال الناس له في بغداد، حتى أن عطلته طالت فحنت راحلته إلى الرجوع، وهذا ما جعله يلوم نفسه، فشكى فيها الزمان التعيس وحالته السيئة، ولقد امتلك الطغرائي عاطفة جياشة، ومقدرة على تصوير تجلربه في الحياة، وهذه الأبيات خير دليل على ذلك"(1).

وكذلك قوله:

فيم اقتحامك لج البحر تركبه وأنت يكفيك منه مصة الوشل؟

قوله (فيم اقتحامك؟) استفهام استنكاري، ينبي عن نزول الهم والحزن والألم الناتج عن صراعات الحياة، كمن يصارع أمواج البحر العالية المضطربة.

والاستفهام بـــــ (هل) كما في قوله:

وشان صدقك عند الناس كذبهم وهل يطابق معوج بمعتدل.

وقوله:

فهل تعين على غي هممت به والغي يزجر أحيانا عن الفشل.

وقوله:

ترجو البقاء بدار لا ثبات لها فهل سمعت بظل غير منتقل.

– أسلوب الأمر:

الأمر هو: "أحد أنواع الإنشاء الطلبي، وطبيعته تتمثل في طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام والصيغة الموضوعة له هي: فعل الأمر، والمضارع المقترن بلام الأمر، والمصدر الغائب عن فعل الأمر"(2).

فسر بنا في زمام الليل معتسفا فنفحـــــة الطيب تهدينا إلى الحلل.

فإن جنحت إليه فاتخذ نفقـــا في الأرض أو سلما في الجو فاعتزل.

(1) نعيمة أعبيد، الأبعاد الفكرية والفنية في قصيدة "لامية العجم" للطغرائي، ص ٢٣.

(2) د.محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي، ص ١٩٦.

ودع غمار العلى للمقدمين على   ركوبها واقتنع منهن بالبلل.

وقوله:

فادرأ بها في نحور البيد جافلة   معارضات مثاني اللجم بالذلل.

وقوله:

فاصبر لها غير محتال ولا ضجر   في حادث الضجر ما يغني عن الحيل.

وقوله:

ويا خبيرًا على الأسرار مطلعا   اصمت ففي الصمت منجاة من الزلل.

قد رشحوك لأمر لو فطنت له   فاربأ بنفسك أن ترعى مع الهمل.

– أسلوب النفي:

ومنه قوله:

ما كنت أوثر أن يمتد بي زمني   حتى أرى دولة الأوغاد والسفل.

– أسلوب النداء:

ومنه قوله:

يا واردًا سؤر عيش كله كدر   أنفقت صفوك في أيامك الأول.

وقوله:

ويا خبيرًا على الأسرار مطلعا   اصمت ففي الصمت منجاة من الزلل.

– أسلوب الترجي:

ومنه قوله:

لعل إلمامة بالجزع ثانية   يدب منها نسيم البرء في عللي.

وقوله:

لعله إن بدا فضلي ونقصهم   لعينه نام عني أو تنبه لي.

ـ أسلوب الشرط :

يعد أسلوب الشرط من الأساليب الإنشائية المهمة، إذ يسهم في تشكيل النص وإنتاج الدلالة، وفقا لطبيعة السياق وما يتضمنه من تراكيب، شأنه شأن الأساليب الإنشائية الطلبية الأخرى، إذ "إن طبيعة السياق قد تجعل من التراكيب ذات طبيعة شرطية ترتبط فيهما الجملتان في حركة رأسية، كما في الأمر والنهي والاستفهام والتمني و الدعاء"(١).

وأسلوب الشرط "أسلوب تتصدر فيه أداة الشرط التأليف، وهو ـ كأي أسلوب لغوي آخر تتصدره أداة من أدوات الصدارة ـ يلتزم ترتيبا معينا على هذا النحو: (أداة الصدارة ـ بقية الجملة) وأسلوب الشرط يترتب على هذا النحو: (أداة الشرط ـ جملة الشرط ـ جملة الجواب). ولا يجوز أن نغير في هذا الترتيب بتقديم أو تأخير، فلا يتقدم فعل الشرط أو جواب الشرط الأداة، كما لا يتقدم الجواب الشرط ولو تواليا بعد الأداة"(٢).

ومن ذلك قوله:

فإن جنحت إليه فاتخذ نفقا في الأرض أو سلما في الجو فاعتزل.

وقوله:

وإن علاني من دوني فلا عجب لي أسوة بانحطاط الشمس عن زحل.

وقوله:

إن كان ينجح شئ في ثباتهم على العهود فسبق السيف للعذل.

ثانيا: الأساليب الخبرية:

وهي -كما سبق وأشرنا - أساس ومركز القول أو النص، لذلك سنقتصر هنا بالحديث عن أهم صورها، ألا وهو:

---

(١) د.محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي، ص ١٧٨.

(٢) د.صلاح بكر: قضية الأصالة والفرعية في دراسة النحو العربي، ذات النطاقين للطباعة والنشر والتوزيـــع، ١٩٩١ م، ص ٢٦٧.

- الأسلوب القصصي:

ومما نلحظه في أبيات القصيدة احتوائها على الحوار أو الأسلوب القصصي، وهذه الخصيصة قد ترفع من شأن شعر الطغرائي؛ لأن الحوار قد يخلق روحًا ثانية في الشعر، ويضفي عليه شيئًا من الحيوية والجاذبية والمشاركة الوجدانية، كقوله:

إن العلا حدثتني وهي صادقـــــة فيمـــــا تحدث أن العز في النقل.

لو أن في شرف المأوى بلوغ منى لم تبرح الشمس يوما دارة الحمل.

أهبت بالحظ لو ناديت مستمعا والحـــــظ عني بالجهال في شعل.

لعلهم إن بدا فضلي ونقصهم لعينه نـــام عنهـــم أو تنبـــــه لي.

فنرى الشاعر في حوار مع العلا وفي هذا مبالغة "ووصفها بالصدق لحقيقة حالها عندهم وجعل صدقها عاما في جميع ما تحدث به لذلك، وجعل العز في السفر لأن الحاصل فيه إما علم أو مال أو غير ذلك"(١).

ومنه قوله:

فقلت أدعوك للجلى لتنصرني وأنت تخذلني في الحادث الجلل.

ومما سبق يتضح لنا متانة تراكيب الطغرائي في قصيدته، ولغته التي تتسم بالوضوح حتى لتقترب أحيانًا من لغة التعبير اليومي، وأسلوبه الذي جاء في صور مختلفة، وكل أسلوب محملا بكثير من الدلالات المكثفة، ليعبر بصورة صادقة عن أزمة الشاعر ومحنته التي عاشها وجاشت بها نفسه في هذه القصيدة.

٢. الوجوه البلاغية:

الوجوه البلاغية طاغية؛ لأنها من خصائص العصر الرئيسة، فالتشبيه والاستعارة والكناية والمحسنات البديعية من الطباق والمقابلة والجناس والتكرار والترصيع والإيجاز بالحذف والقصر،.. إلخ كثيرة، ووجودها في القصيدة، أو في كل بيت دليل على المقدرة

(١) نعيمة أعبيد، الأبعاد الفكرية والفنية في قصيدة "لامية العجم" للطغرائي، ص ٢٦.

اللغوية والثقافة الواسعة، وهذا أمر طبيعي؛ لأن شعراء هذا العصر سعوا جاهدين لإظهار مقدرتهم اللغوية، فأكثروا منها ولا مانع من أن نستعرض بعض هذه الوجوه مبتدئين بالتشبيه وأركانه كما تعارف عليها في كتب البلاغة:

التشبيه:

التشبيه لغة التمثيل فقد جاء في لسان العرب "الشبه والشبيه: المثل، وأشبه الشئ: ماثله، وأشبهت فلانا وشابهته واشتبه علي، وتشابه الشيئان واشتبها: أشبه كل واحد منهما صاحبه، والتشبيه: التمثيل"(1).

أما اصطلاحًا فيتفق البلاغيون ــ على كثرة تعريفاتهم له ــ على أن مدار التشبيه هو الاتفاق بين شيئين، في صفــة أو أكثر، فهو "صفــة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"(2)، أو "هو الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لــم ينب، وقد جــاء في الشعر وسائر الكــلام بغير أداة التشبيه"(3)، أو "هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"(4).

وقد اختلف البلاغيون في موقع هذا الفن من علم البيان، فالسكــاكي ومن تبعه لا يعدونه منه ــ وإن بحثته فيه ــ لأن دلالته وضعية، بينما عده آخرون ركنًا أساسيًا، بل أهم الأركان فيه(5).

(1) انظر: ابن منظور: لسان العرب: (شبه).
(2) ابن رشيق: العمدة: ٢٨٦/١.
(3) أبو هلال العسكري: الصناعتين: ٢٣٩.
(4) القزويني: الإيضاح: ٢١٣.
(5) انظر: ابن يعقوب المغربي: مواهب الفتاح ٢٩٠/٣، محمد بن عرفة الدسوقي: حاشية الدسوقي ٢٩٠/٣.

والتشبيه "فن جميل من فنون القول، وهو يدل على دقة وملاحظة الأشباه والنظائر في الأشياء، سواءٌ أكانت ماديات تدرك بالحواس الظاهرة، أم معنويات"(١)، فهو "يزيد المعنى وضوحًا، ويكسبه توكيدًا، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحدٌ عنه"(٢).

وقد تنبه العرب منذ القدم لأهمية التشبيه ودوره في توضيح الصورة الفنية، وكان لتشبيهات القرآن وما زخرت به أحاديث الرسول الكريم ـ ﷺ ـ من التشبيهات البديعة، التي يرجع معظمها إلى روح القرآن وصوره البيانية؛ أثر في كلام العرب فأدارها الشعراء في قصائدهم واتخذها الكتاب أساسًا لتصويرهم، فأنزلوه مكانة متميزة في علوم البيان، وعقدوا له بابًا واسعًا يحدد معناه، ويبين أركانه، ويوضح أقسامه وأنواعه، بل ذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك فألف الكتب الخاصة، كابن ناقيا البغدادي (ت ٤٨٥ هـ) صاحب "الجمان في تشبيهات القرآن"، وهو أول كتاب يجمع الآيات القرآنية التي توشحت بهذا الفن، ويدرسها دراسة فيها أصالة وذوق سليم(٣).

مثل قوله:

٢- مجدي أخيرا ومجدي أولا شرع والشمس رأد الضحى كالشمس في الطفل.

الصورة هنا تمثيلية، جعل فيها الطغرائي من الشمس في علو مكانتها وقوة إشراقها، مثل مجده الذي سيبقى شامخا أبد الدهر، يقول الطبري: "شبه حاله عند الحكم والولاية بالشمس وقت العلو والانبساط على وجه الأرض، وعند العزل بها أيضا ولكن في وقت الغروب والاصفرار وهو تشبيه

(١) عبد الرحمن حسن حبنكه الميداني:البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها، بهيكل جديد من طريف وتليد:دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط١، ١٤١٦ هـ، ١٩٩٦ م، (٢ / ١٦٥) .

(٢) أبو هلال العسكري: الصناعتين: ص ١٩١.

(٣) انظر: د/أحمد مطلوب: فنون بلاغية البيان والبديع، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٣٩٥ هـ، ١٩٧٥ م، ص ٢٧، ٢٨ .

حسن"[1].

ومثل قوله:

ناء عن الأهل صفر الكف منفرد   كالسيف عرى متناه عن الخلل.

فهو يشبه حاله في وحدته وعزلته، بالسيف الذي يترع من غمده.

ومثل قوله:

وذي شطاط كصدر الرمح معتقل   بمثله غير هياب ولا وكل.

فهو يشبه اعتدال قامة صديقه بصدر الرمح، للدلالة على حسنها وجودها.

الاستعارة:

الاستعارة لغة: مأخوذة من العارية أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه . والعارية والعارة: ما تداولوه بينهم، وقد أعاره الشيء وأعـــاره منه وعاوره إياه . والمعـــاورةُ والتعاور شبه المداولة والتداول يكـــون بين اثنين . وتعور واستعـــار : طلب العارية، واستعـــاره الشيء واستعاره منه: طلب منه أن يعيره إياه[2].

أما اصطلاحا: فقد تعددت تعريفات البلاغيين لهذا الفن منذ التفاهم إليه حتى

(١) الطبري: حل المبهم والمعجم، ص٤/و. د. إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٤٠.

(٢) ابن منظور: لسان العرب: مادة (عور).

أخذ الصورة التي وصل بها إلينا[1]، إلا أن التعريف الذي أورده السكاكي يعد أدق ما وصل إلينا من تعريفات البلاغيين، وقد أخذ به المتأخرون وإن كانوا قد فرعوا من الاستعارة أقسامًا كثيرة باعتبار الطرفين، وباعتبار الجامع وباعتبار طرفيها والجامع معًا، وباعتبار اللفظ، وباعتبار الخارج. أما السكاكي فقد عرض للاستعارة التصريحية والمكنية والتحقيقية والتمثيلية والأصلية والتبعية[2].

وقد عرفها السكاكي بقوله: "هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[3].

وأركان الاستعارة على هذا أربعة :

١ ــ المستعار، وهو اللفظ المنقول.

٢ ــ المعنى المستعار منه، وهو المشبه به.

---

(١) انظر: الجاحظ: البيان والتبيين، ج١/ص١٥٣ ، ٥٥/٤ ، والحيوان: ج٤/ص٢٧٣، ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص ١٣٥، المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق /محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ج٢/ ٨٨ في إشارته أثناء حديثه عن التشبيه إلى الاستعارة لكن دون التصريح بها ، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٧٥ في الحديث عن (المعاظلة)، القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص ٤١ ، ٤٢٩، الآمدي: الموازنة بين الطائيين، ص ٢٣٤، أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ٣٩٥، ص ٢٩٦ ، ٢٩٧، ابن جني: الخصائص، ج٢/ص ٤٤٢، ٤٤٤، ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص ١٠٨، ١٠٩، ١١٠ في حديثه عن شروط فصاحة الكلام، ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج١/ص٢٦٨، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٥٣، وأسرار البلاغة: ص ٢٠، ٢٨، فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز: ص ٨٢، السكاكي: مفتاح العلوم: ص ١٧٤، ابن الأثير: المثل السائر: ج١/ص٣٦٤، ذو الإصبع العدواني المصري: تحرير التحبير: ص ٩٧، ابن مالك: المصباح، ص ٦١، الشهاب محمود بن سليمان: حسن التوسل، ١٢٦، القزويني: الإيضاح: ص ٢٧٨، والتلخيص: ص ٣٠٠، العلوي: الطراز "المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز"، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢ م، ج١/ص٢٠٢، القرطاجني: منهاج البلغاء: ص ٨٧، النويري: نهاية الأرب، ص ج٧/ص٤٩، السبكي: عروس الأفراح (ضمن شروح التلخيص)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، د.ت، ج٤/ص٤٥، التفتازاني: المطول: ص ٣٥٧، الزركشي: البرهان في علوم القرآن: ج٣/ص٤٣٢، الحموي: الخزانة ص ٤٧، السيوطي: شرح عقود الجمان، ص ٩٣، ابن يعقوب المغربي: مواهب الفتاح (ضمن شروح التلخيص)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، د.ت،ج٤/ص٤٥، ود/أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية: ١٣٦/١.

(٢) انظر: د/محمد مصطفى هدارة: في البلاغة العربية علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٤٠٩ هـ، ١٩٨٩ م، ص ٦٨، د/أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية، ص ١٤٠.

(٣) السكاكي: مفتاح العلوم: ص ١٧٤.

٣ ــ المعنى المستعار له، و هو المشبه.

٤ــ القرينة الصارفة عن إرادة ما وضع له اللفظ في اصطلاح به التخاطب.

والقرينة دليل من المقال، أو من الحال، أو عقلي صرف.

وهي التي تفصح عن الغرض، وترشد إلى المقصود، ويمتنع معها إجراء الكلام على حقيقته.

ولم يذكر البيانيون هذا الركن وقد رأيت إضافته لأنه إذا فقدت القرينة لم تصح الاستعارة.

والاستعارة من أوائل فنون التعبير الجميلة في اللغة العربية، فقد ظهر هذا الفن منذ القدم في الشعر العربي، لكن ظهور المصطلح كان متأخرًا، وذلك بعد بحوث العلماء في الرد على الشبهات التي أثيرت حول القرآن الكريم، وبعد المفاضلة بين الشعراء في العصور المختلفة.

وهي باب من أبواب المجاز اللغوي أوردها العلماء السابقون بعد التشبيه لما بينهما ــ أي الاستعارة والتشبيه ــ من صلة إذ لا يخفى ان الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه الأساسيين وأداته ووجه الشبه ، فهي "مجاز قائم على التشبيه استعملت فيه الألفاظ في غير ما وضعت له في أصل اللغة، لعلاقة بينهما، وهي تعتمد على التفاعل التام بين طرفيها، بحيث يخيل للمتلقي أن المشبه هو نفس المشبه به وذلك بإسقاط المشبه من الصورة، وإن الاستعارة التخييلية المكنية كالاستعارة بالتمثيل، ضربان من ضروب التمثيل لاعتماد العلاقة التي تربط بين طرفي كل منهما على التأول والتخييل وكونها منتزعة من قبل العقل لا الحس"(1).

ولكنها على الرغم من ذلك هي أبلغ من التشبيه "لأننا مهما بالغنا في التشبيه فلابد من ذكر الطرفين، وهذا اعتراف بتباينهما، وأن العلاقة بينهما ليست إلا التشابه

(١) د/مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٤ م، ص ٢٢٠.

والتداني فلا تصل حد الاتحاد، إذ جعلك لكل منهما اسمًا يمتاز به دليل على عدم امتزاجهما واتحادهما، بخلاف الاستعارة فإن فيها دعوى الاتحاد والامتزاج، وأن المشبه والمشبه به صارا شيئًا واحدًا يصدق عليهما لفظ واحد، فإن قلت: رأيت بحرًا يعطي البائس والمحتاج، كنت قد جعلت الجواد والبحر شيئًا واحدًا حتى صح أن تسمي أحدهما باسم الآخر، ولولا ما أقمت من الدليل (القرينة) على ما تريد، لما خطر ببال المخاطب غير البحر الذي تعورف بهذا الاسم، ومن قبل هذا اشترط فيها تناسي التشبيه وادعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به، فلا يذكر وجه الشبه، ولا أداته، لا لفظًا ولا تقديرًا..."(1).

وقد أدرك القدماء مكانة الاستعارة، وقيمتها بين فنون البيان، فقال ابن رشيق عنها: "الاستعارة أفضل المجاز ... وليس في حِلَى الشعر أفضل منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"(2).

ويؤكد عبد القاهر الجرجاني هذه المكانة بقوله: "اعلم أن الاستعارة ... أمدّ ميدانًا، وأشدّ افتنانًا، وأكثر جريانًا، وأعجب حُسْنًا وإحسانًا، وأوسع سَعَةً وأبعد غَوْرًا ... وأسحرُ سِحْرًا، وأملأُ بكل ما يملأ صَدْرًا، ويُمتع عقلا، ويؤنس نَفْسًا، ويوفّر أُنْسًا ... ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان أبدًا في صورة مُسْتَجَدّة تزيد قَدْرَهُ نُبْلاً، وتوجُب له بعد الفضل فضلا ... وإذا تأمّلْتَ أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حدّ البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حُلاها، وتقصرُ عن أن تنازعها مداها، وصادفتها نجومًا هي بدرُها، وروضًا هي زهرُها، وعرائس

---

(1) أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع ،دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1414 هـ، 1993 م، ص 258.
(2) ابن رشيق: العمدة: 1/268.

ما لم تُعِرْها حَلْيها فهي عواطل، وكواعب ما لم تُحَسِّنها فليس لها في الحسن حظ كامل. فإنك لترى بها الجماد حَيًّا ناطِقًا ..."(١).

أما عن دورها، فقد تحدث عبد القاهر الجرجاني عنه حين قسم الاستعارة إلى: استعارة مفيدة، وهي التي تكون في الشعر، واستعارة غير مفيدة، وسبب استخدامها هو "التوسع في أوضاع اللغة، والتنوق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع الشفة للإنسان والمشفر للبعير، وما شاكل ذلك من فروق"(٢).

ولعلّ السبب الرئيس في هذه المكانة المتميزة التي حازتها الاستعارة، هو "أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل في الحقيقة"(٣).

فهي أبلغ من الحقيقة؛ لأنها "تعبير تصويري، ونعني أنها تعبر عن المعنى في صورة تتشكل في ذهن القارئ المتلقي، فتكون لذلك أوقع في نفسه، وأعمق تأثيرًا فيها، لأن الصورة أبين وأظهر. وكأن القارئ يشاهد المعنى ويعاينه. والمشاهدة أدعى وأبلغ في الإدراك. وهذا هو فضل الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة"(٤)، وعيارها كما أبان المرزوقي "الذهن والفطنة"(٥).

ومع هذه المكانة الكبيرة التي أقر بها القدماء، فقد ظل احتفاؤهم بالتشبيه وإعلاء بلاغته كبيرًا مقارنة بالاستعـــارة، "فالأساس الذي تقوم عليه الاستعـــارة هو التشبيه، ولذلك عد أصلا وعدت الاستعارة فرعًا له، ومنذ ابتداء البحث فيهما

(١) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ٤٢-٤٣.
(٢) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ص ٢٩٠.
(٣) أبو هلال العسكري: الصناعتين: ٢٧٥.
(٤) د/إلهام السوسي العبد اللوي:العناصر البلاغية والنقدية في شرح المرزوقي على ديوان الحماسة:ص ٤٩٦ .
(٥) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، المقدمة ص ١١.

والعلماء يخلطونهما، فيجعلون بعض الاستعارات تشبيهات، وكثيرًا ما يعكسون، فيطلقون على بعض التشبيهات لقب الاستعارة"[1].

بالإضافة إلى أن "درس التشبيه عند البلاغيين العرب قد أخذ حظا أوفى من درس الاستعارة، وأن العرب قد أولوا التشبيه عناية تفوق عنايتهم بالأنواع البلاغية الأخرى، حتى عدوه أحد أغراض الشعر الرئيسة، أما درس الاستعارة، فلم ينل حقه من العناية إلا على يد عبد القاهر الجرجاني في كتابه "أسرار البلاغة" "[2].

وقد كان للاستعارة حضورًا قويا من خلال القصيدة، فوظفها الشاعر بطريقة جمالية وفنية بديعة.

كما في قوله:

طردت سرح الكرى عن ورد مقلته حول الكناس لها غاب من الأسل.

حيث "استعار الطرد للمنع، كما استعار للكرى وهو النعاس، سرحا وهو المال السائب، فالنعاس للإنسان وليس للمال، وهذه استعارة مكنية حذف الإنسان وترك صفة تدل عليه وهي النعاس"[3].

ومثل قوله:

يشفي لديغ العوالي في بيوتهم برشقة من نبال الأعين النجل.

"قوله نبال الأعين النجل من الاستعارة بالكناية، لأنه شبه الأعين بالقسي، وأضمرها في نفسه وأثبت لها النبال التي من لوازمها تخييلا لينتقل منها إلى المشبه به كما هو شأن الكناية"[4].

---

(١) د.بدوي طبانة: البيان العربي دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٣٧٧ هـ، ١٩٥٨ م، ص ٣٠٠.

(٢) د/أحمد صبرة: شرح المرزوقي النظرية والإجراءات، ص ٦٧.

(٣) نعيمة اعبيد: الأبعاد الفكرية والفنية في قصيدة "لامية العجم" للطغرائي، ص ٤٠.

(٤) أبو جمعة: إيضاح المبهم: ص٧٠ / ظ. د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٤٨.

وقوله:

فالحب حيث العدى والأسد رابضة   حول الكناس لها غاب من الأسل.

"فالأسد مستعار للرجال، كما أن الكناس مستعار لبيت المحبوبة التي شبهها بالظبية"[1].

وقوله:

إن العلى حدثتني –وهي صادقة–   فيما تحدث أن العز في النقل.

"حدثتني استعارة تبعية، لأنه استعار لفظ الحديث لدلالة حال العلى على العز لاقترانها به، وتشبيه العلى في نفسه بالمحدث استعارة تخييلية، وذكر الصدق إيهام، وقد مر أن الاستعارة التحقيقية قد تكون قرينة المكنية، ويجوز أن تجعل البيت كله استعاة تمثيلية فكأنه شبه وجود العلى والعز مقرونين بالنقل غالبا على سبيل التجريد بمحدث يحدثه بذلك صادق غير متهم، ومثله قوله:

قال لها ريح الصبا قرقار

وقوله: إذا قالت الأنساع للبطن الحقِ"[2].

وقوله:

تبيت نار الهوى منهن في لبد   حري ونار القرى منهم على القلل.

حيث استعار البيات للنار، وأصل البيات للإنسان، والمراد حرقة الحب والجوى.

ولا أكره الطعنة النجلاء قد شفعت   بردفة من نبال الأعين النجل.

فهو لا يبالي بأي طعنة غائرة عظيمة إذا تحقق له الفوز بهؤلاء الفتيات الحسان، فـــ"نبال الأعين مستعار لنظرات النساء فحذف النساء وترك صفة تدل عليها وهي

(١) نعيمة اعبيد: الأبعاد الفكرية والفنية في قصيدة "لامية العجم" للطغرائي، ص ٤٠.

(٢) أبو جمعة: إيضاح المبهم: ص٨٩/ر، ص٨٩ / ظ. د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٥١.

الأعين النجل"[1]، وهو ما يزيد الصورة الاستعارية قوة ووضوحا.

وقوله:

غاض الوفاء وفاض الغدر وانفرجت   مسافة الخلف بين القول والعمل.

وهي استعارة لقلة الإخلاص والصدق.

ومما سبق يتضح لنا أن الاستعارة تعد الوسيلة التصويرية الأثيرة لدي الطغرائي، حيث أكثر منها في قصيدته وخاصة المكنية منها، وتجدر الإشارة أن الاستعارة التصريحية لم تحظ باهتمام الشاعر كثيراً، وصورها تكاد تكون معدومة، ولذلك فقد تجاوزتها؛ للوقوف عند الاستعارة المكنية.

ومن خلال استقراء وتصفح قصيدة اللامية للطغرائي وجدت أنه يميل إلي الاستعارة المكنية بكثرة، وقد راوح الطغرائي بين التشخيص والتجسيد، مما أعطي الجوامد والمجردات طبيعة جديدة، وقد استأثر التشخيص بالنصيب الأكبر من الصور الاستعارية في القصيدة، إذ أنه كثيراً ما يعمد إلي إلباس معانيه صوراً آدمية، ويعمد في أحايين كثيرة إلي بث روح الحياة في غير الأحياء.

الكناية:

الكناية لغة: أن تتكلم بالشئ، وتريد غيره، يقال: كنيت بكذا عن كذا إذا تركت التصريح به، فبابه: كنى يكني كرمى يرمي، وقد ورد: كنا يكنو كدعا يدعو. وهي من كنيت الشئ أكنيه، إذا ستر بغيره، وقيل: كنانة، بنونين لأنها من "الكن" وهو الستر، وتعريف الكناية مأخوذ من اشتقاقها، واشتقاقها من الستر، ويقال كنيت الشئ إذا سترته، وإنما أجرى هذا الاسم على هذا النوع من الكلام لأنه يستر معنى ويظهر غيره، ولذلك سميت كناية[2].

---

(١) نعيمة اعبيد: الأبعاد الفكرية والفنية في قصيدة "لامية العجم" للطغرائي، ص ٤٠.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، مادة (كني).

أما اصطلاحا، فقد عرفها عبد القاهر الجرجاني بالقول: "الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء الى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به اليه ويجعله دليلاً عليه ، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة ... وفي المرأة نؤوم الضحى والمراد الها مترفة مخدومة"(١).

وعرفها السكاكي (ت٦٢٦هـ) فقال: "هي ترك الصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما هو ملزومه لينتقل من المذكور الى المتروك"(٢).

وإلي جانب توسل الطغرائي بالتشبيه والاستعارة في بناء صوره الفنية في القصيدة، فقد اعتمد أيضاً علي الكناية، ومنها قوله:

فيم الإقامة بالزوراء لا سكني   بها ولا ناقتي فيها ولا جملي.

"وهذا الكلام كناية عن قطع العلائق"(٣).

وقوله:

فإن جنحت إليه فاتخذ نفقا   في الأرض أو سلما في الجو فاعتزل.

"وهي كناية عن بلوغ المعالي وطلب الرفعة"(٤).

وقوله:

أريد بسطة كف أستعين بها   على قضاء حقوق للعلى قبلي.

قال أبو جمعة: "وبسطة كف كناية عن الغنى، عدل إليه لكونها أبلغ من حيث

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: **دلائل** الإعجاز: **٥٢.**

(٢) السكاكي: **مفتاح العلوم: ١٨٩.**

(٣) جلال الدين السيوطي: شرح لامية العجم للطغرائي، تدقيق: أحمد علي حسن، مكتبة الآداب، القاهرة، (د ط)، ١٩٢٣م، ص١٥.

(٤) نعيمة اعبيد: الأبعاد الفكرية والفنية في قصيدة "لامية العجم" للطغرائي، ص ٤١.

أنها كدعوى الشيء ببينة"[1].

لقد استطاع الشاعر من خلال الكناية أن يعبر عن مختلف معاني شعره في القصيدة، وتوسل بها الشاعر، وفي مفادتها مع التشبيه والاستعارة في رسم صوره الفنية وتجسيد أبعادها، والدلالة القوية على الانفعال الصادق بين الشكل والمضمون.

علم المعاني:

ومن أهم مباحث علم المعاني التي كان لها حضور في القصيدة، ولفتت أنظار الشراح والمفسرين لها، الإيجاز بنوعيه، إيجاز الحذف، وإيجاز القصر.

يعد أسلوب الذكر والحذف وجها من أوجه بلاغة القول وفصاحته، فقد يذكر الحرف في كلمة في موطن ما، ويحذف هذا الحرف من نفس الكلمة في موطن آخر، وتذكر الكلمة في موطن ما وتحذف في موطن آخر مع اقتضاء ذكرها، فللذكر مواقف وأماكن يحسن اللجوء إليها في مواضعها وتعد من بلاغة القول أو الكتابة، وللحذف ــ أحيانا ــ كذلك نفس الشأن فللجوء إليه بلاغة في أماكنه ومواقفه المستحبة، وهذا الذكر أو الحذف ليس عشوائيا، إنما يسير وفق رابط ينظمه الشاعر في سلك النص الشعري.

ويعد الذكر الأصل في تركيب اللغة، فاللغة تجعل للجملة العربية أنماطاً تركيبية معينة من خلال ترابطها بسياق الكلام، فإذا لم تشتمل على بعض هذه التراكيب عددنا ذلك حذفًا.

يندرج الحذف ضمن ما يصطلح عليه البلاغيون ببلاغة الإيجاز . والإيجاز كما عرفه أبو يعقوب السكاكي "هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط"[2]، ونميز فيه بين بلاغة القصر وبلاغة الحذف . فبلاغة القصر مثل قوله تعالى ﴿ وَلَكُمْ فِي ٱلْقِصَاصِ حَيَوٰةٌ ...﴾ [سورة البقرة:١٧٩] ، إذ عبر عن المعنى الكثير باللفظ القليل .

---

(١) **أبو جمعة**: إيضاح المبهم: ص٢٧/ و. د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٥٣.

(٢) السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٣٨٨.

أما بلاغـــة الحذف فهي "ظاهرة لغوية عامة تشترك فيها اللغات الإنسانية، حيث يميل الناطقون إلى حذف بعض العناصر المكرّرة في الكلام، أو إلى حذف ما يمكن للسامع فهمه اعتماداً على القرائن المصاحبة حالية كانت أو عقلية أو لفظية"(1)، فهي ترتبط بحذف كلمات عمدة أو في حكم العمدة أو فضلة أو في حكم الفضلة . مثل حذف المسند والمسند إليه والحال والمضاف والمضاف إليه ...؛ وذلك لغاية بلاغية محضة . وقد عبر عبد القاهر الجرجاني رَحِمَهُ ٱللَّهُ عن هذه البلاغة بقوله في دلائل الإعجاز: "هو باب دقيقُ المَسْلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأَمر، شبيهٌ بالسِّحْر؛ فإنكَ ترى به تَرْكَ الذكر، أَفْصَحَ من الذكْرِ، والصمتَ عن الإفادةِ، أَزْيَدَ للإفادة؛ وتَجدُكَ أَنْطَقَ ما تكونُ إذا لم تَنْطِقْ، وأَتمَّ ما تكونُ بيانًا إذا لم تُبِنْ؛ وهذه جملةٌ قد تُنْكِرُها حتى تَخْبُرَ، وتَدْفعهُا حتى تَنْظُرَ"(2)، وعده ابن جني (ت ٣٩٢ هـــ) بابا قيما من أبواب شجاعة العربية(3).

وتتعدد الأسباب الداعية إلى الحذف في سياق التراكيب، فمنها "التخفيف، الإيجاز والاختصار، الاتســـاع، التفخيم والإعظام، صيانة المحذوف عن الذكر تشريفا له، التحقير، الجهل بالمحذوف ..."(4)، إلى جانب العديد من الأغـــراض التي ليس هذا مجال إحصائها.

ومن ذلك حذف جزء من أجزاء الجملة، ويكون على صور مختلفة، منها حذف المفعول، كما في قوله:

---

(١) د/طـاهـر سـليمـان حمـودة: ظـاهـرة الحذف في الدرس اللغوي ، الدار المصرية للنشـر، الإسكنـــدرية، ١٩٩٧م، ص ٤.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٤٦.

(٣) انظر: ابن جني: الخصائص، (٢ / ٣٦٠) وما بعدها.

(٤) انظر: د/طاهر حمودة: ظاهرة الحذف، ص ٩٥ : ١٠٧ .

فادرأ بها في نحور البيد جافلة   معارضات مثاني اللجم بالجدل.

"وقد حذف الوزير مفعول الدرء ههنا تقديره ادرأ فقرك وفاقتك أو ما شاكلهما كما قد حذفه -ﷺ- في قوله: "اللهم إنا نعوذ بك من شرورهم وندرء بك في نحورهم"[1].

وقوله:

طال اغترابي حتى حن راحلتي   ورحلها وقرى العسالة الذبل.

يقول الصفدي: "... وإنما حذف هنا لنوع من البلاغة يعرفه أرباب المعاني؛ لأنه لو قال حن راحلتي إلى إلفها وذكر المفعول وقفت نفس السامع عند الغاية المذكورة، ولما حذف ذلك تشعبت الظنون وتفرقت في كل وجهة وظن بكل ما يوجد الحنين إليه وهذا مما يعطف عليه القلوب ويزيد في توجعها له"[2].

ومنه حذف الفاعل، كما في قوله:

ناء عن الأهل صفر الكف منفرد   كالسيف عري متناه عن الخلل.

"فحذف الفاعل هنا يحتمل أن يكون للتفعيل؛ لأنه لو ذكره لم يصح التفعيل في تقطيع البيت، ويحتمل أن يكون طلبا للإبهام على السامع، ويحتمل أن يكون للجهل به؛ لأن الذي عرى السيف لا يعلم ويحتمل غير ذلك"[3].

ومنه حذف الموصوف، كما في قوله:

فادرأ بها في نحور البيد جافلة   معارضات مثاني اللجم بالجدل.

حيث "ذكر الصفة وهي مثاني ولم يذكر الموصوف أعني الخيل اعتمادا على الصفة الموضحة له"[4].

---

(١) الطبري: حل المبهم والمعجم، ص ١٩/ ظ. دإبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٣١.
(٢) الصفدي: الغيث المسجم، ج١/ ص١٠٠، ط القاهرة. دإبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٣١.
(٣) الصفدي: الغيث المسجم، ج١/ ص١٠٠، ط القاهرة. دإبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٣٢.
(٤) الطبري: حل المبهم والمعجم، ص ١٧/ و. دإبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٣٢.

ومن إيجاز القصر، قوله:

وعادة النصل أن يزهى بجوهره   وليس يعمل إلا في يدي بطل.

"القصر في قوله (ليس يعمل إلا في يد البطل) قصر حقيقي على سبيل الادعاء والمبالغة حتى أنه لو فرض أنه يعمل في يدي غيره فعمله ذلك غير معتد به؛ لأنه كالعدم"(١).

ومن مباحث علم المعاني الواردة في القصيدة الالتفات، وهو "هو العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب مخالف للأول، وهذا أحسن من قولنا: هو العدول من غيبة إلى خطاب ومن خطاب إلى غيـــة لأن الأول يعـــم سائر الالتفاتات والحدّ الثاني إنما هو مقصور على الغيبة و الخطاب لاغير"(٢).

كما في قوله:

وذي شطاط كصدر الرمح معتقل   بمثله غير هياب ولا وكل.

حيث "أخذ يصف ويعدد ما هو عليه من كمال الخلق والخلق، والصفات التي تطلب من رفاق السفر في الليل من الشجاعة والإقدام وغير ذلك.. فقد التفت إلى هذا فاقتضب مما كان يشرحه ويوضحه من حاله ومقامه في بغداد وغربته وفقره وعدم أصحابه"(٣).

ومن مباحث علم المعاني كذلك، الاعتراض، وهو: "أن يأتي في أثناء كلام أو بين كلامين متصلين معنى -بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب- لنكتة سوى رفع الإيهام ويسمى الحشو أيضا"(٤)، كما في قوله:

إن العلى حدثتني -وهي صادقة -   فيما تحدث أن العز في النقل.

فقد اعترض بجملة (وهي صادقة)، على سبيل التأكيد والتقرير.

---

(١) أبو جمعة: إيضاح المبهم، ص ١٠٥/ ظ. دإبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٣٣.
(٢) العلوي: الطراز، ١٣٢.
(٣) الصفدي: الغيث المسجم، ج١/ ص١٥٧، ط القاهرة. دإبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٣٥.
(٤) انظر: السيوطي: شرح عقود الجمان، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م، ص٧٥.

المحسنات البديعية:

وشاعت المحسنات البديعة في القصيدة مثل الطباق والمقابلة والجناس والترصيع وغيرها....، وقد تم الحديث عنها والإشارة إليها في مبحث الموسيقى.

وكان للتناص من الشعراء الآخرين حضور في القصيدة، ففي أول بيت منها يقول:

أصالة الرأي صانتني عن الخطل   وحيلة الفضل زانتني لدى العطل.

وهذا البيت مأخوذ من قول المتنبي:

الرأي قبل شجاعة الشجعان   هو أول وهي المحل الثاني[1].

فـ "كلا الشاعرين يمجد الرأي الصائب والصارم ويجعله في المقام الأول والأساسي، لأن الشجاعة دون رأي وحلم تهور تجني على صاحبها الويلات"[2].

ويقول الطغرائي:

يمحون بالبيض والسمر اللدان به   سود الغدائر حمر الحلى والحلل.

وهذا يشبه قول المتنبي:

من الجآذر في زي الأعاريب   حمر الحلى والمطايا والجلابيب[3].

ولإحداث التاثير الروحي في نفس المتلقي، وإظهار ثقافة الشاعر الدينية، خاصة وهو عالم بالدين والفقه، نراه يلجأ إلى الإقـتباس من القرآن الكريم، كما في قوله:

فإن جنحت إليه فاتخذ نفقا   في الأرض أو سلما في الجو فاعتزل.

(١) المتنبي: الديوان، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، راجعه وفهرسه: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العـربي، بيروت، ٢٠٠٤م، ج١/ ص٤٣١.

(٢) نعيمة اعبيد: الأبعاد الفكرية والفنية في قصيدة "لامية العجم" للطغرائي، ص ٤٦.

(٣) المتنبي: الديوان، ج١/ ص١٨٢.

وهذا مأخوذ من قوله تعالى: ﴿وَإِن كَانَ كَبُرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ فَإِنِ ٱسْتَطَعْتَ أَن تَبْتَغِيَ نَفَقًا فِي ٱلْأَرْضِ أَوْ سُلَّمًا فِي ٱلسَّمَآءِ فَتَأْتِيَهُم بِـَٔايَةٍ ۚ وَلَوْ شَآءَ ٱللَّهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى ٱلْهُدَىٰ ۚ فَلَا تَكُونَنَّ مِنَ ٱلْجَٰهِلِينَ ﴿٣٥﴾﴾ [سورة الأنعام:٣٥].

إن الاقتباس هنا من (محاسن الكلام)، فقد وفق الشاعر في اقتباسه لفظا ومعنى، فثقافة الشاعر الدينية الواسعة كان لها أكبر الأثر في معانيه، فخرجت وتجسدت في أسلوب فني رائع من خلال الحكم والنصائح التي وردت بالقصيدة، وهو ما يظهر جليا واضحا في القصيدة.

٣.التشكيل الموسيقي للصورة في لامية العجم:

تعتمد الدراسة في هذا الفصل علي التركيز علي الإيقاع بوصفه مفهوماً واسعاً يقصد به النظم الصوتية، التي تتناغم معاً لبناء هيكل إيقاعي للقصيدة، ينتج لنا نغماً منتظماً يتناسب مع مضامين الأبيات، وحالات الشاعر، وفي الوقت نفسه يجذب المستمع لتلقي الأبيات قبولاً يتناسب مع الموضوع، ومن هنا قد يشتمل مفهوم الإيقاع "الوزن والقافية" بوصفهما ركنين أساسيين في منظومة الإيقاع الصوتي والجمالي في الأبيات، بيد أن الإيقاع يشمل أيضاً "التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضاً يصدر عن الموضوع، في حين يُفرض الوزن على الموضوع، وهذا من الداخل، وهذا من الخارج "(١).

وتنقسم الموسيقي إلي نوعين:-

(ا)- الموسيقي الخارجية: (والمتمثلة في الوزن والقافية).

(ب)- الموسيقى الداخلية: (والمتمثلة في الجناس، والترصيع، والتكرار.... إلخ).

(أولاً) الموسيقي الخارجية:-

١- بنية الوزن:-

(١) د/عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٣م، ص٣٧٤.

هو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت[1]، وهو ما يعرف بالبحر الشعري، أو هو مجموعة الأنماط الإيقاعية للكلام المنظوم، التي تتألف من تتابع معين لمقاطع الكلمات، أو التي تشتمل علي عدد ما من تلك المقاطع اللغوية، ففي العربية يتألف من المقاطع تفعيلات تتكون البحور الشعرية[2]. وتكمن أهمية الوزن في أنه "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية"[3].

وعلى الرغم من أهمية الموسيقى ودورها في إبراز المعنى، الأمر الذي يجعل الشاعر يحرص علي الارتقاء بالموسيقي والتنويع في نغماتها، إلا أن هناك خلاف بين النقاد القدماء والمحدثين على السواء حول العلاقة بين الوزن والموضوع الشعري، بين مؤيد ومعارض، وإني أميل إلى الرأي الذي انتهى إليه د. مجيد عبد الحميد ناجى، بعد أن عرض لأقوال بعض القدماء، منهم ابن رشيق، وأبو هلال العسكرى، وابن طباطبا العلوى، وحازم القرطاجنى، وغيرهم بما يبين اختلافهم فى الأغراض المناسبة لبحور الشعر ثم قرر رأيه فقال[4]: "والذى أميل إليه أن الأوزان المختلفة التى تتألف منها بحور الشعر لا تتبع أغراض الشعر من مديح وهجاء، أو تهنئة أو رثاء، بحيث تناسب كل منها غرضا معينا دون الآخر، بقدر ما تكون تابعة للحالة النفسية للشاعر، ودرجة توتره النفسى حين العملية الإبداعية ... فإذا كان توتر الشاعر النفسى معتدلا وحالته الشعورية الانفعالية متزنة فإن شعره فى الغالب يأتى على البحور الطويلة التى تكون أكثر انسجاما مع تلك الحالة الشعورية حيث تنساب العاطفة مع إيقاعاتها انسيابا، سواء أكان الغرض من الشعر مدحا، أم هجاء، تهنئة أم رثاء. أما إذا كان توتر الشاعر النفسى

(١) د/ محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، ص ٤٣٦.
(٢) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤م، ص ٤٣٣.
(٣) ابن رشيق: العمدة، جـ١، ص ١٣٤.
(٤) د. مجيد ناجى الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٤٠٤ هـ -١٩٨٤، ص٥٨،٥٦، والنص ليس به الهمزة التى تلى سواء، انظر ص ٥٩ .

حادا وانفعاله شديدا حين العملية الإبداعية، فإن ذبذبات حركته الشعورية المحتدمة المتأججة المتلاحقة، تكون أكثر انسجاما مع البحور الشعرية ذات الإيقاع القصير السريع، سواء أكان انفعاله وتوتره النفسى ناشئا عن حزن أو فرح، طمع أو وفاء أو غير ذلك". ويؤكد ذلك بقوله: "أننا نجد الشاعر نفسه – أى شاعر كان – قد ينظم قصيدة فى المديح وأخرى فى الهجاء على بحر واحد، ويندر أن نجد بحرا شعريا عروضيا إلا ونظم عليه الشعراء فى أغراض شعرية مختلفة متباينة"(١).

ومما هو جدير بالذكر أن للوزن أهمية كبيرة في التصوير الشعري، فلا شعر بدون وزن، والوزن ينظم الإيقاع، والأوزان كثيرة متنوعة، وإذا استقرأنا قصيدة اللامية للطغرائي، والتي نظمت على بحر البسيط، نجد أن هذا الرأي واضح مع قصيدة الطغرائي، فقد صب من خلال الوزن الشعري صوره وانفعالاته، وقد تناغم نغم البحر مع حالة الشاعر الانفعالية، فتجانست الصورة مع الإيقاع، وقد نجح الطغرائي في الملاءمة بين عواطفه ومشاعره من ناحية، وبين البحر الذي نظم منه قصيدته من ناحية أخرى، فأحدث "ملاءمة بين المضمون وحركة الإيقاع العام كاختصاص الحركة السريعة للإيقاع بالمضامين العنيفة والعواطف المهتاجة، وموافقة الحركة البطيئة للموضوعات الهادئة والعواطف المكظومة، وما أشبه من مواقف التأمل والأسى "(٢)، وهو ما أبدع وأحسن فيه الطغرائي، فجعل النفس تحصل على كثير من الدلالات النفسية للمبدع وتنتقل إلى المتلقى؛ ونجح في التوفيق بين المشاعر والانفعالات والوزن العروضى.

وقد قامت الباحثة نعيمة اعبيد(٣) بالإشارة إلى وزن القصيدة من "البسيط" وما طرأ عليه من من زحافات وعلل، وهي صحيحة، وسبب تسميته البسيط "لانبساط أسبابه

(١) نفسه: والنص ليس به الهمزة التى تلى سواء، انظر ص ٥٩ .
(٢) د/ النعمان القاضي: شعر التفعيلة والتراث، طبعة دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٢٩.
(٣) نعيمة أعبيد: الأبعاد الفكرية والفنية في قصدية لامية العجم للطغرائي، ص٤٨، ٤٩ .

أو مقاطعه الطويلة، أى تواليها فى مستهل تفعيلاته السباعية، وقيل: لانبساط الحركات فى عروضه وضربه فى حالة خبنها إذ تتوالى فيهما ثلاث حركات"(1).

أصالة الرأي صانتني عن الخطل   وحلية الفضل زانتني لدى العطل.

//٠//٠ - /٠//٠ - /٠/٠//٠ - ///٠   //٠//٠ - /٠//٠ - /٠/٠//٠ - ///٠

متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن   متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن

كما أن البيت الأول يحتوي على على التصريح وهو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"(2).

وفي البيت الثاني يقول:

مجدي أخــيرا ومجــدي أولا شــرع   والشمس رأد الضحى كالشمس في الطفل.

/٠/٠//٠ - /٠//٠ - /٠/٠//٠ - ///٠   /٠/٠//٠ - /٠//٠ - /٠/٠//٠ - ///٠

مستفعل – فاعلن – مستفعلن – فعلن   مستفعل – فاعلن – مستفعلن – فعلن

ويقول الطغرائي:

حلو الفاكهة مر العيش قد مزجــت   بقسوة اليأس منـــه رقـــة الغـــزل.

/٠/٠//٠ - /٠//٠ - /٠/٠//٠ - ///٠   //٠//٠ - /٠//٠ - //٠//٠ - ///٠

مستفعل – فاعلن – مستفعلن – فعلن   متفعلن – فاعلن – متفعلن – فعلن

وفي هذا البيت العروض الأولى تامة مخبونة والضرب مخبون.

وجدير بالذكر أن تفعيلات بحر البسيط(مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، فهو مبسوط فى تفعيلاته "يتناسب وطبيعة الفرح والحزن والتأمل، حيث إن موسيقاه الداخلية لا تخلو من نغم يعزز به المعنى، كما أنه من البحور التى تمتاز أيضاً بالمقاطع الطويلة ، وبمقدرة عالية على استيعاب جميع أنواع العواطف بدرجاتها المختلفة من فرح

(1) د. صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعرى والقافية، ط الزعيم، بغداد، ١٩٦٢م.

(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص ١٣٤.

وحزن وتأمل"[1]. وهو ما يتناسب مع حالة الشاعر المضطربة، ومضمون القصيدة وما تحتويه من العواطف المختلفة، والمتناقضة في بعض الأحيان.

٢- القافية:-

تشكل القافية مع الوزن عماد الموسيقى الخارجية للقصيدة، وهي قرينة الوزن في الأهمية، ولأهميتها وشرفها سميت القصيدة قافية من باب المجاز، فهى "تاج الإيقاع الشعرى، وهى لاتقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هى جزء لاينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءاًمن نسبة الوزن الكامل تفسر من خلاله، وتفسره فهما وجهان لعملة واحدة"[2]. ويعرفها التنوخى بأنها: "الكلمة الأخيرة وشىء قبلها"[3]. وقد ربط حازم القرطاجني بين القافية والأثر النفسي لها، فقال: "فأمَّا ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما تقع فيها واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح فإنه يجب ألا يوقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المنشوءة والألفاظ الكريهة، ولاسيما ما يقبح من جهة ما يتفائل به. فإن ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه، ويشغل النفس عن الالتفات إليه، وإذا جاء في القافية جاء في أشهر موضع، وأشده تلبساً بعناية النفس، وبقيت النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به، ولم يعقها عنه شاغل"[4].

ويعرفها الخليل بن أحمد قائلاً: "مجموع الساكنين اللذين فى آخر البيت وما بنيهما من المتحركات ،مع المتحرك الذى قبل الساكن الأول"[5].

(١) رزق المتولي رزق أحمد: الصورة الفنية فيي شعر علي بن الجهم، رسالة ماجستير، جامعة طنطا، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٨م، ص٢٤٥.
(٢) د. أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعرى ، القاهرة ، ١٩٨٣م . ص٧ .
(٣) أبو يعلى التنوخى : كتاب القوافى، تحقيق د. عونى عبد الرؤوف ، ط٢ ، مكتبة الخانجى ١٩٧٨م، ص٦٥ .
(٤) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٢٧٥، ٢٧.
(٥) د. شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص٦٩ ، وانظر د . يوسف بكار : فى العروض والقافية ص٢٩ـــ٣٠ ط دار المناهل، بيروت ، ط٢ ،١٩٩٠م .

ويقول د. إبراهيم أنيس: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"(١).

ويعتبر الروى عنصرًا مهمًا من عناصر الموسيقى عند الشاعر، فهو كالوزن والقافية، البنية الأساسية لجوهر الشعر التى تشيع منه النظام، وتبعده عن الخلل والنقص، والروى هو "الحرف الذى يتكرر فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وبه تسمى القصيدة فى عرف دارس الأدب العربى"(٢).

وقد رويت القصيدة على حرف "اللام"، وهو ما أكسبها اسمها، بــ "اللامية"، وحرف اللام من حروف الجهر "الذي يحقق درجة عالية من الوضوح الصوتي، لذلك كثر تواتره في قوافي الشعر العربي، ونظرا لمزاياه في اللغة العربية، فقد أخذ مساحة كبيرة في دواوين كبار الشعراء أمثال: امرئ القيس وحسان والمتنبي والمعري وغيرهم من عمالقة الشعر، وقد مد هذا الحرف الشاعر بفيض كبير من الألفاظ المناسبة للغرض الشعري من جهة، وللوزن العروضي من جهة أخرى"(٣).

وفي النهاية أقول إن الطغرائي قد مال في قصيدته إلي حرف الروي الجهير الوقع علي أذن المتلقي، وكأنه يطلق صرخة مدوية يريد أن يسمعها لكل الناس، لتعكس ما يعانيه الشاعر، فيجعل من الموسيقى وسيلة ومرآة في نفس الوقت يعبر من خلالها عن صدق العواطف ووقع الأحداث التي يمر بها.

---

(١) د.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص٢٤٦ .
(٢) د. أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعرى ، ص٤٦ .
(٣) نعيمة اعبيد: الأبعاد الفكرية والفنية في قصدية لامية العجم للطغرائي، ص ٤٩ .

(ثانيا) الموسيقي الداخلية:-

إذا كانت الموسيقى الخارجية هي صوت وصدى ورنين، فالموسيقى الداخلية هي الإصغاء بكل الحواس الذي يصعد بك إلى أعلى قمم الروحية، فهي بمثابة إيقاع نابع من توالد الألفاظ وانسجامه مع المعاني لينتج في النص الحيوية التي تجذب المتلقي وتشد انتباهه.

ويفسر كمال أبو ديب هذه الحيوية، التي يسببها إيقاع الشعر بقوله: "لقد حفل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع، هما نقيض الرتابة المباشرة، بل ربما كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة الحنين، لا واع لرفض الرتابة بالغناء، الغناء المرهف المتسرب المائج الراقص، الصاخب أحياناً، الهامس أحياناً، والهازج الرازج أحياناً"(١).

ويعرفها د.رجاء عيد: "هى قدرة الفنان الشاعر على إقامة بناء موسيقى يتكون من إيجادات نفسية تعلو ما أو تحبط، تقسو، أوترق، تنفصل أو تتحد، لتكون – فى مجموعها – لحناً متسقاً أقرب إلى الإطار السمفونى"(٢).

يقول د. زكي العشماوي "لانستطيع أن نذهب إلي أن لمقاطع الكلمة الواحدة من حيث هو لفظ مفرد دلالات موسيقية، وإنما تنشأ هذه الدلالات من تلاقي بعض المقاطع والحروف في السياق كله، أو في العبارة الواحدة، وعندئذ يمكن للأصوات أن تشيع في النفوس إحساساً عاطفياً معيناً، فليس هناك مقاطع أو حروف معينة يمكن أن تتصف في ذاتها بإحساس الحزن أو الفرح، وإنما يحدد العلاقة بين أصوات المقاطع والحروف وبين إحساس معين هو النغم الناشئ من جملة كاملة، وذلك أن الانفعال في داخل أي عمل أدبي لا يمكن تحقيقه من لفظة مفردة، وإنما يتحقق من تداخل الكلمات صوتاً وإحساساً"(٣).

---

(١) د.كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص ٤٣.

(٢) د. رجاء عيد: التجديد الموسيقى فى الشعر العربى، منشأة المعارف، الأسكندرية، د.ت، ص١٠ .

(٣) د/ زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣ ، ١٩٧٨م، ص ٣٠٧.

ومن أهم مظاهر الإيقاع الداخلي عند الطغرائي في اللامية:

١- الجناس:

الجنس: كل ضرب من الشيء، والناس، والطير، وحدود النحو، والعروض والأشياء[١]، ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله.

وقد تعددت ــ في الاصطلاح ــ الآراء والأقوال في تعريفه وبيان قيمته الفنية[٢]، ولعل أحسن تعريف له وأيسره وأدناه إلى الكمال قول العلوي "هو اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيها" [٣]، ويسمى كذلك التجنيس، والتجانس، والمجانسة، وهو من الألوان التي عرفها البحث البلاغي في خطواته الأولى، فألف الأصمعي كتاب الأجناس [٤]، وتحدث عنه ابن المعتز ضمن أبوب البديع الخمسة التي ذكرها ، وضرب له أمثلة كثيرة[٥]، وتواصل حديث البلاغيين عنه حتى قل أن يخلو كتاب قديم من الحديث عنه.

وقد اختلف البديعيون في بيان قيمة الجناس، ما بين مُفْرِطٍ و مُفَرِّطٍ فيه، ففي حين نجد من يتعصب لهذا اللون البديعي ويكسيه من ثوب المدح القشيب ما لا يضاهيه في علوم البلاغة آخر [٦]، نجد من يعترض على هذه المبالغة التي تصل إلى حد الغلو في

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جنس).

(٢) انظر: ابن المعتز: البديع، نشر/كراتشكوفسكي، لندن، ١٩٣٥ م، ص ١٧، قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ٩٦ / ٩٧، وأبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ٣٠٨، وابن الأثير: المثل السائر: ص ٩٩، وابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص ١٨٣، والصفدي: جنان الجناس في علم البديع، بتحقيق/سمير حسين حلبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧ م، ص ١٥ : ٢٠، والسكاكي: مفتاح العلوم: ص ٢٢٧، والخطيب القزويني: الإيضاح: ٢٨٢، والسبكي: عروس الأفراح (ضمن شروح التلخيص): ٤ / ٤١٣.

(٣) العلوي: الطراز: ٣ / ٣٥١.

(٤) انظر: ابن المعتز: البديع: ص ٢٦.

(٥) نفسه: ص ٢٦ وما بعدها.

(٦) انظر: العلوي: الطراز، ٣ / ٣٥١.

توصيف قيمته الفنية[1]، وأكبر من حمل لواء ذمه ابن حجة الحموي، وتعصبه عليه يساوي تعصب الصفدي له[2]، وهناك رأي وسط بين الرأيين يجعل من حسن الجناس فلك يدور حوله، وهو من أعدل الآراء وأصوبها، يقول عبد القاهر: "تبين لك أن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به، وذلك أن المعـــاني لا تدين في كل موضـــع لما يجذبهـــا التجنيس إليه إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها وكانت المعاني هي المالكة سياستها المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشئ عن جهته وأحاله عن طبيعتـــه، وذلك مظنة من الاستكراه، وفيه فتح أبواب العيب والتعرض للشين"[3].

وإذا كان الجناس ــ عند كثير من البلاغيين ــ من المحسنات اللفظية في البديع، فإن هذا يعني عدم انفصاله عن المعنى، بل إنهما يرتبطان ارتباطا وثيقا بعضهما بالآخر؛ ولذلك وقع المجانس عند قدامة داخل في باب ائتلاف اللفظ والمعنى[4]، وقد قرر عبد القاهر ذلك بقوله "فأما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقـــع معنيهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا"[5].

ومن الجناس ما هو محمودا مستحسنا، ومنه ما هو مذموما مستهجنا، فأما الأول: هو ما أتى على السجية دون قصد أو تكلف، وفي مثل هذا التجنيس غير المقصود يقول عبد القاهر "ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع

(١) انظر: ابن أبي الحديد: الفلك الدائر على المثل السائر، ص ١٣.
(٢) انظر: الحموي: خزانة الأدب، ص ٢٥، ٢٦، ٢٧.
(٣) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٥.
(٤) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٩٦.
(٥) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٥.

من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملائمته وإن كان مطلوبا بهذه المترلة وفي هذه الصورة، وذلك كما يمثلون به أبدا من قول الشافعي رحمه الله، وقد سئل عن النبيذ: أجمع أهل الحرمين على تحريمه"[1]، وهو ما عبر عنه ابن رشيق بالقول "فما كان من التجنيس هكذا (يعني المطبوع) فهو الجيد المستحسن، وما ظهرت فيه الكلفة فلا فائدة فيه"[2].

ومعنى هذا أن من أمارات الجناس المقبول[3]:

١ ــ أن ينبذ به القائل من غير تمهل ولا تفكير كما ينبذ بكلام التخاطب لا يتردد ولا يتلكأ ولا يفكر، بل كأنه يغترف من غدير صاف رقراق.

٢ــ أن يكون الكلام في حاجة إليه ، بحيث إذا حذف منه لم يكن له من الرونق والماء والبهاء ما كان له من قبل.

٣ــ أن يحقق الجناس ــ بعد استكمال جمال اللفظ وصواب المعنى ــ نوعا من الجرس الرخيم والموسيقية الشاجية تكون نافلة محمودة لا يضـــام لها واحد من اللفظ والمعنى.

وهذا مـــا جرى عليـــه شعـــر الأوائل، فاستعملوا الجنـــاس في غير تكلف، ولا مقصودا في نفسه، حتى جاء المحدثون فزادوا فيه وأفسدوا طبعه، وهو ما عبر عنه كثير من البلاغيين[4]؛ ولذلك قال ابن سنان الخفاجي "وقد استعمله العرب المتقدمون في أشعارهم، ثم جاء المحدثون فلهج به مسلم بن الوليد الأنصاري، وأكثر منه ومن استعمال المطابق والمخالف وهذه الفنون المذكورة في صناعة الشعر، حتى قيل: إنه أول

(١) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٧.
(٢) ابن رشيق: العمدة: (١ / ٢٢٦).
(٣) د/علي الجندي: فن الجناس: بلاغة ــ أدب ــ نقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ٤٨ : ٥٥.
(٤) انظر على سبيل المثال: ابن المعتز: البديع، ص ١.

من أفسد الشعر، وجاء أبو تمام فزاد على مسلـــم في استعماله والإكثار منه حتى وقع له الجيد والرديء الذي لا غاية وراءه في القبح"[1].

أما الآخر: فهو ما أتى على وجــه التكلف والإسراف، وهو مستهجـــن عند جمهور البلاغيين، بل وجدنا بعضهم ــ كنتيجة لهذا التكلف والإسراف ــ من لا يستحسن الجناس ويرده، منهم ابن رشيق القيرواني (٤٥٦ هـ) الذي عد هذا الإسراف وهذا التكلف "من أبواب الفراغ وقلة الفائدة، وهو مما لا يشك في تكلفه، وقد أكثر منه هؤلاء الساقة المتعقبون في نثرهم ونظمهم حتى بردوا، بل تدّركوا ..."[2].

وابن حجة الحموي لم يتخذ من الجناس مذهبا لما في كثير منه من التكلف، يقول: "أما الجناس فإنه غير مذهبي ومذهب من نسجت على منواله من أهل الأدب، وكذلك كثرة اشتقاق الألفاظ، فإن كلا منهما يؤدي إلى العقادة والتقييد عن إطلاق عنان البلاغة في مضمار المعاني المبتكرة ..."[3].

فائدته "الميل إلى الإصغاء إليه فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلا وإصغاء إليها؛ ولأن اللفظ إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر، كان للنفس تشوق إليه، وهو من ألطف مجـــاري الكلام، ومن محـــاسن مداخله، بل هـــو من الكلام كالغرة في وجه الفرس"[4].

ومعنى ذلك "أن الجناس الجيد يثير إعجابنا من نواح عدة: ناحية التماثل في الصورة، وناحية الجرس الموسيقي، وناحية التآلف والتخالف بين ركنيه لفظا ومعنى، وناحية ما يحويه كل ركن من المعنى الأصيل"[5].

---

(١) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ص ١٨٣، ١٨٧.
(٢) ابن رشق القيرواني: العمدة، ص ١ / ٣٢٩.
(٣) ابن حجة الحموي: الخزانة، ص ٤٣.
(٤) د/عبد القادر حسين: فن البديع، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٠٣ هـ، ١٩٨٣ م، ص ١٠٩.
(٥) د/علي الجندي: فن الجناس، ص ٣٠.

وقد امتازت القصيدة من الناحية الإيقاعية بجرس الألفاظ، الذي جاء منغما وواضحا، وهو ما أشار إليه الشراح، ومن ذلك في استخدامه الجناس، ومن أنواعه التي استخدمها في القصيدة:

– الجناس اللاحق:

وهو الذي يكون فيه الحرفان المختلفان غير متقاربين في المخرج، ويكونان أيضًا إما في أول اللفظ، كقوله تعالى: ﴿وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ﴾ [سورة الهُمَزة:١] .

وإما أن يكون الحرفان غير المتقاربين في وسط اللفظ، كقوله تعالى: ﴿ذَٰلِكُم بِمَا كُنتُمْ تَفْرَحُونَ فِى ٱلْأَرْضِ بِغَيْرِ ٱلْحَقِّ وَبِمَا كُنتُمْ تَمْرَحُونَ﴾ [سورة غافر:٧٥].

وكقوله تعالى: ﴿وَإِنَّهُۥ عَلَىٰ ذَٰلِكَ لَشَهِيدٌ ۝٧ وَإِنَّهُۥ لِحُبِّ ٱلْخَيْرِ لَشَدِيدٌ ۝٨﴾ [سورة العاديات٧ :٨].

وإما في آخر اللفظ، كقوله تعالى: ﴿ وَإِذَا جَآءَهُمْ أَمْرٌ مِّنَ ٱلْأَمْنِ...﴾ [سورة النساء:٨٣]

وعندما يتحقق بين اللفظين الاختلاف في عدد الحروف ينتج عنه:

أ ـــ المذيل:

وهو أن يختلف اللفظان بزيادة أكثر من حرف واحد على آخر أحد اللفظين.

ب ـــ المطرف:

وهو ما كانت الزيادة فيه حرفـــا واحـــدا على آخر أحد اللفظين.

وعندما يتحقق بين اللفظين الاختلاف في هيئة الحروف ينتج عنه:

أ ـــ الجناس المحرف:

وهو أن يختلف اللفظان في ضبط حروفهما من حيث الحركات والسكنات، مثل قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا فِيهِم مُّنذِرِينَ ۝٧٢ فَٱنظُرْ كَيْفَ كَانَ عَٰقِبَةُ ٱلْمُنذَرِينَ ۝٧٣﴾ [سورة الصافات٧٢ :٧٣].

فالكلمتان (مُنْذِرين / مُنْذَرين) الأولى اسم فاعل "بضم الأول وكسر ما قبل الاخر"، والأخرى اسم مفعول "بضم الأول وفتح ما قبل الآخر"، فالجناس بينهما ناقص لاختلاف هيئة الحرف الثالث في إحداهما عن الثانية.

ب ـــ جناس الخط أو الجناس المصحف:

وهو ما اختلف فيه اللفظان في نقط الحروف، منه قوله تعالى: ﴿وَٱلَّذِى هُوَ يُطْعِمُنِى وَيَسْقِينِ ۝٧٩ وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ ۝٨٠﴾ [سورة الشعراء٧٩ :٨٠].

فالجناس بين يسقين ويشفين.

وإذا اختلف اللفظان في ترتيب الحروف، بمعنى أن يتساوى اللفظان في نوع الحروف وعددها ويختلفان في ترتيبها، ينتج عنه الجناس المقلوب: وهو عند القزويني قسمان: الأول: قلب الكل،كقولهم: "حسامُه فتحٌ لأوليائه، حتْفٌ لأعدائه"والثاني: قلب البعض، كما جـــاء في الخبر: "اللهم استر عوراتنا وآمن روعاتنا"[١].

وهناك أنواع أخرى ألحقهـــاالبلاغيون بالجناس الناقص، مثل: الجناس المشتق، والشبيه بالمشتق، والجناس اللفظي والمعنوي، وغير ذلك من أنواع.

ومن ذلك النوع قوله:

فاصبر لها غير محتال ولا ضجر   في حادث الدهر ما يغني عن الحيل.

قال أبو جمعه في شرحه للبيت: "في البيت الجناس الملحق بين محتال وحيل"[٢].

وفي قوله:

٧- وضج من لغب نضوي وعج لما   يلقي ركابي ولج الركب في عذلي.

(١) القزويني: الإيضاح: ٧٥/٤.

(٢) انظر: إيضاح المبهم ص١١٧/ ظ، د. إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٥٦.

ذكر المنياوي في شرحه الجناس اللاحق بين "ضج... وعج"[1].

– جناس الاشتقاق:

ويسمى أيضا بتجنيس المشتق، ألحقــه القزويني بالجناس وقال: "هو أن يجمع بين اللفظين الاشتقاق"[2]، ويسمى الجناس المشتق، وجناس الاقتضاب أيضا وهو "ما توافق فيه اللفظان في الحروف الأصلية مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى. أو هو: ما جمع ركنيه أصل واحد في اللغة، ثم اختلفا في حركاهما وسكناهما ... والمراد به هنا الاشتقاق الصغير الذي ينصرف إليه اللفظ عند الإطلاق. وهو ما يوافق فيه اللفظــان في الحروف الأصول مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى"[3].

مثل قوله:

وحسن ظنك بالأيام معجزة فظن شرًّا وكن منها على وجل.

عند المنياوي: "ظن...وظن" من جناس الاشتقاق[4]، كما جعل ما بين الركب والركاب من جناس الاشتقاق كذلك[5].

الطباق والمقابلة

أما الطباق:

المطابقة في أصل الوضع اللغوي هي: "المطابق من الخيل والإبل الذي يضع رجله موضع يده، فإذا فعل ذلك قيل: طابق البعير، والمطابقة: الموافقة، وطابقت بين الشيئين

(١) المنياوي: تحفة الرائي: ص ١٩، د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٥٦.
(٢) القزويني: التلخيص في علوم البلاغة: (البرقوقي) ٣٩٢، (خفاجي): ١٢٧، والإيضاح: ٤/ ٧٥.
(٣) د/علي الجندي: فن الجناس، ص ١١٤.
(٤) المنياوي: تحفة الرائي: ص ٧٠، د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٥٧.
(٥) المنياوي: تحفة الرائي: ص ١٩، د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٥٧.

إذا جعلتها على حذو واحد وألزقتها"(1).

ولا يوجد بين الاستعمال اللغوي والاصطلاحي للطباق أدنى مناسبة(2)؛ ذلك لأن الطباق أو المطابقة عند البلاغيين هو: "الجمع بين المتضاديْن أى معنيين متقابلين في الجملة، مع مراعاة التقابل، فلا يجئ باسم مع فعل، ولا بفعل مع اسم"(3).

ومن مسميات الطباق أيضا: التطبيق، والمطابقة، والتضاد، والتكافؤ، والمقاسمة.

والطباق ينقسم إلى لفظى ومعنوى، واللفظى نوعان:الأول: الطباق الحقيقي، وهو ما يأتي بألفاظ الحقيقة(4) سواءً كان من اسمين أو فعلين أو حرفين،كقوله تعالى:﴿ وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ ...﴾ [سورة الكهف:١٨]، وقوله تعالى: ﴿... تُؤْتِي ٱلْمُلْكَ مَن تَشَآءُ وَتَنزِعُ ٱلْمُلْكَ مِمَّن تَشَآءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَآءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَآءُ ....﴾ [سورة آل عمران:٢٦] ، وقوله تعالى: ﴿... لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا ٱكْتَسَبَتْ ...﴾ [سورة البقرة:٢٨٦].

الثاني: المجازى، وهو ما يأتى بألفاظ المجاز(5)، كقوله تعالى: ﴿أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَٰهُ ...﴾ [سورة الأنعام:١٢٢] ، أى ضالاً فهديناه، فقد وقع التقابل في المعنى المجازى للموت والإحياء، والمقصود به الضلال والهدى.

والطباق الحقيقى ينقسم ثلاثة أقسام: طباق الإيجاب "هو طباق موجود في

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة: (طبق).
(٢) انظر: ابن معصوم المدني: الربيع في أنواع البديع، تحقيق/شاكر هادي شكر، النجف الأشرف، العراق، ١٣٨٨ هـ، ١٩٨٦م، ج ٢ / ص ٣١، وانظر: ابن الأثير: المثل السائر: ج ٢/ ص ٢٨٠.
(٣) انظر: القزويني: التلخيص: ١٠٥، والإيضاح: ٤/٤.
(٤) انظر: ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير: ص ١١١.
(٥) نفسه: ص ١١١.

المعجم، يتقابل طرفاه على وجه الضدية"[1]، كالأمثلة السابقة.

وطباق السلب فهو "الجمع بين فعليْ مصدر واحد مثبت ومنفى أو أمر ونهى، كقــوله تعــالــى: ﴿...وَلَٰكِنَّ أَكۡثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعۡلَمُونَ ٦ يَعۡلَمُونَ ظَٰهِرٗا مِّنَ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا... ﴾ [سورة الروم٦ :٧]، وقــولــه: ﴿... فَلَا تَخۡشَوُاْ ٱلنَّاسَ وَٱخۡشَوۡنِ ...﴾ [سورة المائدة:٤٤]، وقول الشاعر:

ونُنكر إن شئنا على الناس قولهم   ولا ينكرون القول حين نقول"[2].

والثالث هو طباق الترديد وهو: "أن يرد آخر الكلام المطابق على أوله فإن لم يكن الكلام مطابقا فهو رد الأعجاز على الصدور، مثل قول الأعشى:

لا يرفع الناس ما أوهى وإن جهدوا   طول الحياة ولا يوهون ما رقعوا"[3].

هذا هو الطباق اللفظى، أما الطباق المعنوى "فهو مقابلة الشيء بضده في المعنى لا في اللفظ، كقوله تعالى: ﴿... إِنۡ أَنتُمۡ إِلَّا تَكۡذِبُونَ ١٥ قَالُواْ رَبُّنَا يَعۡلَمُ إِنَّآ إِلَيۡكُمۡ لَمُرۡسَلُونَ ١٦﴾ [سورة يس١٥ :١٦] معناه: ربنا يعلم إنا لصادقون"[4].

نلاحظ إذن أن الطباق اللفظي أيسر وأسهل في الإدراك والفهم على المتلقي من نظيره المعنوي، الذي يحتاج إلى إعمال العقل والفكر.

ومنها قوله:

٢٦- لعل إلمامة بالجزع ثانية   يدب منها نسيم البرء في عللي.

وقع الطباق بين "البرء .... والعلل".

(١) الأزهر الزناد: دروس البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة : المركز الثقافي العربي، الدار البيضـاء / بـيروت، ط١، ١٩٩٢م ، ص١٧٣ .
(٢) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير: ١١٤-١١٥، والقزويني: الإيضاح: ٧/٤.
(٣) د/أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية: ج ١ / ص ٢٥٨.
(٤) علي بن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، ٣٣/٢.

أما المقابلـــة:

قال ابن منظور (ت٧١١هـ) قابل بالشيء مقابلة وقبالاً: عارضه، والمقابلة المواجهة والتقابل مثله[1]. وقال أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) : "المقابلة إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة والمخالفة"[2]. وجميع التعريفات تكاد تكون متفقة في المعنى العام.

وقد أدخلها جماعة في المطابقة[3]، أو الجمع بينها وبين الطباق في باب واحد كما فعل ابن الأثير الحلبي ـــ و إن عرف كلا منهما تعريفا مستقلا [4]، وهو حكم يفتقد كثيرا من الدقة والصواب، إذ أن المقابلة عند كثير من البلاغيين أعم من المطابقة وهي التنظير بين شيئين أو أكثر[5].

هذه الآراء جميعا وجدنا صدى لها في شروح لامية العجم للطغرائي، فنرى من الشراح من ذلك ما مثل به العكبري لها في شرح البيت:

لم أرتض العيش والأيام مقبلة فكيف أرضى وقد ولت على عجل.

بالقول: "وقعت المقابلة بين الغلاء والرخص، والصون والابتذال"[6].

وكذلك في شرح الصفدي للبيت:

حلو الفكاهة مر الجد قد مزجت بشدة البأس منه رقة الغزل.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب: مادة (قبل).

(٢) أبوهلال العسكري: الصناعتين: ص ٣٣٧.

(٣) انظر: القزويني: الإيضاح، ص ٣٤١، والتلخيص: ص ٣٥٢، وشروح التلخيص، ج ٤ ص ١٩٦، والتفتازاني: المطول، ص ٤١٩.

(٤) ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز؛ تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، تحقيق د/محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص ٨٤.

(٥) انظر: ياقوت الحموي: خزانة الأدب: ١٢٩/١.

(٦) شرح العكبري: ص١٢/ و. د. إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٥٨.

قال: "جمع فيه بين ثمانية أشياء الحلاوة والمرارة والفكاهة والمزح والقسوة والرقة واليأس والغزل وهي ثمانية لم تجتمع لغيره بهذا الانسجام والعذوبة، وأرباب البديع يسمون هذا النوع بـ (المقابلة)"(1).

وفي شرح أبي جمعة للبيت السابق قال:

"وفي البيت من المحسنات المعنوية المقابلة وهي في التحقيق داخلة في المطابقة.. وقد أتى بمعنيين متوافقين أعني حلو الفكاهة ثم قابلها بمر الجد، وأتى بشدة البأس ثم قابلها برقة الغزل، فإن قيل نقيض الجد إنما هو الهزل لا الفكاهة، قلنا الفكاهة متعلقة بالهزل من حيث كونها مسببة عنه، وكذا الشدة والرقة، وأما مقابلة البأس بالغزل فلا يخلو من تعسف، ولا يخفى أن هذا من مقابلة اثنين باثنين"(2).

الترصيع:

محسن بديعى من المحسنات الإيقاعية الأخرى التى يستخدمها الشاعر فى شعره؛ ليعبر به عن ذوقه فى الصنعة، وطريقته فى استخدام الألوان الموسيقية، ويعرفه التبريزى هو "توخى تسجيع مقاطع الأجزاء وتصييرها متقاسمة النظم، متعادلة الوزن، حتى يشبه ذلك الحلى فى ترصيع جوهره"(3).

وفى أغلب الأحيان يعمد الشاعر إلى تحقيق الإيقاع الداخلى عن طريق تنسيق العبارة تنسيقاً جيدًا يحقق لوناً من التقسيم الموسيقى داخل النص الشعرى، فتطرب نفس السامع لهذا الشعر، وتتذوقه وتهتز له، وإليك بعض النماذج، كما فى قوله:

فلا صديق إليه أشتكي حزني ولا أنيس إليه منتهى جدلي.

(1) الصفدي: الغيث المسجم، ج1/ ص ص172، د. إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص 158.

(2) أبو جمعة: إيضاح المبهم، ص 35/ ر. د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص 159.

(3) الخطيب التبريزى: الكافى فى العروض والقوافى ص183، تحقيق الحسانى حسن عبد الله، دار الكتاب العربى، القاهرة، د . ت، انظر: العمده لابن رشيق 2 / 26 ، الصناعتين لأبى هلال العسكرى ص375، ونهاية الأرب فى فنون الأدب للنويرى 7 / 104، والمنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع للسجلماسى ص514.

وقوله:

تبيت نار الهوى منهن في كبد   حري ونار القرى منهم على القلل.

التكرار:

التكرار لغة هو: الترداد والترجيع من كرَّ يكرُّ كرًّا وتكرارًا، والكر الرجوع على الشئ ومنه التكرار، وكرر الشئ وكرره أعاده مرة بعد أخرى، ويقال كررت عليه الحديث وكررته إذا رددته عليه(1).

أما اصطلاحا، فقد عرفه الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات بأنه "عبارة عن الإتيان شيء مرة بعد أخرى"(2).

ولا يقتصر التكرار في الحرف أو اللفظ فقط بل يمتد ليشمل المعنى كذلك، وهو ما أشار إليه البغدادي بقوله: "إن التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى"(3).

والتكرار ليس كله معيب، خاصة إذا علمنا أن هذا الضرب يتصل في جانب ما بنوع من الإيقاع الدلالي، كانت العرب تستحسنه إذا حدث تغير في الصيغة أو الأسلوب، بشكل يكسب المعنى جديدا في كل مرة يتكرر فيها "فالتعاود تجسمه المعاني بدل المباني إذ يتفق أن يدرج الشاعر في سلك النظم كلمات مختلفةً علاماتُها متَّحِدةً معانيها حدَّ التطابق . وقد كانت العرب تستحسن ذلك .. فكأن الشاعر يوهم بالمختلف على مستوى الدال ليفاجئ المتلقي بالمؤتلف على مستوى المدلول في شكل عدول لا منتظر ، وهو ما قد يمثل سبب استحسان العرب لهذا الضرب من

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (كرر).

(2) القاضي الجرجاني: التعريفات، تحقيق نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص ١١٣.

(3) عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ط٢، ج١، ص ٣٦١.

الإيقاع الدلالي"[1].

ومنه قول الطغرائي:

مجدي أخيرًا، ومجدي أولاً شرع   والشمس رأد الضحى كالشمس في الطفل.

فكرر "مجدي" و"الشمس"، لتأكيد المعنى وتوضيحه.

ويمكن القول إن شاعرنا كان موفقاً في اختيار أوزانه وقوافيه وألفاظه، من خلال ربطه بين اللفظ والمعنى برباط وشيج، قوامه الإبداع، وسعى من خلاله إلى تحقيق التلاؤم والتناسب بينهما، وكل هذا عبر صورة فنية وحنكة ودراية أظهرها من خلال قصيدته، فأبان عن فهم ثاقب، واستجلاء لما يرمي إليه من معاني وصور.

*   *   *

(١) د/أحمد الودرني: شرح الشعر عند العرب، ص ٧١ ، ٧٢.

الفصل الثالث:
صور الحركة الجسمية في قصيدة اللامية

صور (أشكال) الحركة الجسمية في قصيدة اللامية:

حركة اليد وما يتصل بها:

اليد: الكف، وقيل هي من أطراف الأصابع إلى الكف [1]، أو حسب الاستخدام الشفوي الشائع تمتد من المنكب إلى أطراف الأصابع، فتشمل الذراع كلها إلى الكتف.

فهي عند ابن منظور: "اليد: الغنى والقدرة، تقول: لي عليه يد أي قدرة. واليد: القوة، واليد: النعمة، والسلطان، والملك، والطاعة والجماعة، واليد: الندم. ومنه يقال: سقط في يده، إذا ندم وأُسقِطَ أي ندم، وفي القرآن الكريم (ولما سقط في أيديهم) أي ندموا، وقال ابن شميل: له علي يد، وأنشد:

له عليَّ أياد لست أَكْفُرُها   وإنما الكفرُ ألا تُشْكَرَ النِّعَمُ.

وقول الرسول الكريم (ﷺ): "اليد العليا خير من اليد السفلى"[2].

وقد وردت في بعض أحاديث الرسول (ﷺ) الإشارة باستخدام حركة الأصابع أو اليد، منها:

قوله (ﷺ): "بعثت أنا والساعة كهاتين، وقرن بين إصبعيه السبابة والوسطى"[3]، وقوله (ﷺ): "التقوى ها هنا، وأشار إلى صدره الشريف ثلاث مرات"[4].

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م، مادة (يدي).
(٢) نفسه: مادة (يدي).
(٣) الإمام أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (صحيح مسلم)، تحقيق: فؤاد عبد الباقي، المكتبة الإسلامية، اسطانبول، ٢/ ٥٩٢.
(٤) نفسه: ٢/ ٥٩٢.

أما القرآن الكريم فقد "حفل بالصور الحركية لليد، وكل حرة لها دلالتها البلاغية التي قصد القرآن إليها قصدًا؛ للتأثير في النفوس حتى تستجيب لدعوة الحق، فإن البلاغة القرآنية مرتبطة أشد الارتباط بالأغراض الدينية؛ لأن القرآن كتاب دعوة وتشريع، والوسائل البلاغية طريق إلى أداء الحقائق الدينية على نحو مقنع مؤثر يفتح الأبواب الموصدة ويقتحم القلوب المغلقة، والانتفاع بالقرآن الكريم لا يتم بالوقوف عند مجرد بلاغة التعبير لأن أداة تلقي القرآن هي القلوب وليست مجرد الآذان، قال تعالى: ﴿وَإِنَّهُۥ لَتَنزِيلُ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿١٩٢﴾ نَزَلَ بِهِ ٱلرُّوحُ ٱلْأَمِينُ ﴿١٩٣﴾﴾ [سورة الشعراء١٩٢ :١٩٣]، وحركة اليد أو اليدين في القرآن الكريم قد تأتي منفردة مثل قوله تعالى: ﴿فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ ۖ قَالُوا۟ كَيْفَ نُكَلِّمُ مَن كَانَ فِى ٱلْمَهْدِ صَبِيًّا ﴿٢٩﴾﴾ [سورة مريم:٢٩]، وقد تشترك اليد مع عضو آخر من الجسم مثل قوله تعالى: ﴿... يَجْعَلُونَ أَصَٰبِعَهُمْ فِىٓ ءَاذَانِهِم ...﴾ [سورة البقرة:١٩]، وقد تلتقي اليد مع شئ أو أشياء خارجة عن الجسم، مثل قوله تعال: ﴿...فَلَمَسُوهُ بِأَيْدِيهِمْ ...﴾ [سورة الأنعام:٧]، وقوله ﷻ: ﴿ وَخُذْ بِيَدِكَ ضِغْثًا فَٱضْرِب بِّهِۦ وَلَا تَحْنَثْ ۗ ...﴾ [سورة ص:٤٤] .

واستعملت اليد في الأمثال العربية بدلالات مختلفة، نوه عنها الباحث علاء الدين فؤاد محمد رمضان في رسالته للماجستير "الحركة الجسمية في ثلاثية نجيب محفوظ دراسة دلالية(١)، فقيل: " أَطْلِق يَدَيْك تَنْفَعَاك يَا رَجُل"(٢)، ومعنى المثل: الحث على بذل المال واكتساب الثناء، وقيل: "على يَدَىَّ دار الحديث"(٣)، يضربه من كان عالماً بالأمر، ويقال

(١) علاء الدين فؤاد محمد رمضان: الحركة الجسمية في ثلاثية نجيب محفوظ دراسة دلالية، كليـــة الآداب، جامعـــة طنطا،١٤٢٩هـــ، ٢٠٠٨م، ص١٩١.

(٢) الميداني: أبو الفضل، أحمد بن محمد بن إبراهيم، مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الحلـــبى، ١٩٧٧م، جـــ٢، ص ٢٩٠.

(٣) نفسه: جـــ٢ ص ٣٢٦.

"أعطى عن ظهر يد "[1]، وأيضاً "ما حك ظهرى مثل يدى "[2]، للدلالة على أهمية العمل والجد، وترك التواكل والكسل، ويُقال أيضاً للدلالة على ذات المعنى: (ما سَدَّ فَقْرُك مثل ذات يدك)[3]، ويُقال فى الدلالة على الحرص: (لا تَأْمَن الأحمق وبيده السيف)[4]، ويُقال للدلالة على البخل: " شبعان فى يده كسرة"[5].

أما الشعر، فقد وردت فيه اليد بصور ودلالت مختلفة ومتناقضة في بعض الأحيان، منها ما حمل معنى الهجاء، فالفرزدق أدنى من أن يحمل سيفا، يداه لم تعتد أن تضرب بالسيف:

وتنكـــر هـــز المشـــرفي يمنيـــه   ويعـــرف كفيـــه الإناء المكتف.

ولو كنت منا يا ابن شعرة ما نبا   بكفيك مصقول الحديدة مرهف[6].

وحمل معنى المديح، من خلال سياق مدح الفرزدق لسليمان بن عبد الملك، استخدم الفرزدق اليد للدلالة على الشجاعة والكرم:

إن المؤمن الفكاك كل مقيد   يداه وملقي الثقل عن كل غارم[7].

ويتبين لنا من خلال ذلك أن لليد دور هام في عملية التواصل والتعبير الحركي، سواء أصدرت الحركة عنها مفردة أم مشتركة مع غيرها من أعضاء الجسم، وسواء أكانت اليد فاعلة للحركة أم مفعولا بها، وسواء أكانت على الحقيقة أم المجاز، إن اليد تقوم بدور اللسان أو تشترك معه في التعبير عن المشاعر الداخلية للإنسان من رضا وسخط أو قبول ورفض أو تعجب واستنكار، تحدث الجاحظ فى كتابه (الحيوان) عن

(١) نفسه: جـ٢ ص ٣٢٧.
(٢) نفسه: جـ٣ص ٢٥٠.
(٣) الميدانى: مجمع الأمثال، جـ٣ ص ٢٩٣.
(٤) نفسه: جـ ٣ص ١٨٤.
(٥) نفسه: جـ٢ ص ١٦٤.
(٦) بيفن: نقائض جرير والفرزدق، ط بريل، ليدن، ١٩٠٧م، ج٢، ص ٥٩٠.
(٧) نفسه، جـ ١ ص٣٤٥.

منافعها ودورها فى التواصل قائلا: "منافع اليد والمرافق التى فيها والحاجات التى تبلغها، فمن ذلك حظها وقسطها من منافع الإشارة، ثم نصيبها فى تقويم القلم، ثم حظها فى التصوير، ثم حظها فى إيصال الطعام والشراب إلى الفم، وفى أصناف الدفع عن النفس، والنقر بالعود، وتحريك الوتر، ثم حظها فى العقد"(١).

واليد هي من وسائل التعبير الحركي التي تختزل في حركاتها كثيرا من المعاني التعبيرية إذ "تختزل الكفان عناقيد دلالية تتوزع على مساحة وجدانية، ومن الصعب ربط الحركة الواحدة للكفين أو للأصابع بدلالة واحدة، فقد تؤدي الحركة الواحدة للكفين من حيث القبض والبسط وعض الأنامل وغيرها دلالات شتى يحددها السياق أو المقام، ولعل الاتساع الدلالي للغة الكفين يرتبط بالعلائق العصبية بين الكفين والدماغ"(٢).

والتعبير الجسدي باليد لا يمكن فصله عن الجانب الفسيولوجي، على اعتبار أن اليد عضو من أعضاء الجسم، فهي وسيلة للتواصل بين الناس بدون الكلمات المحكية، التي نستعملها في كل جوانب التعامل مع الآخرين، وهي تدعم اللغة في توضيح الأفكار، وتقوية المعنى في بعض المواقف، وأحيانا تنوب عنها أثناء عجزها عن التعبير، وهو ما يمنحها أهمية في التواصل كعملية تكميلية وتوضيحية للسلوكيات اللفظية؛ لأن الحركات المعبرة لم تعد قاصرة على تعويض اللغة بل هي تكمل مهمتها وتوضحها عن طريق التشخيص والتجسيد.

وإشارات اليد كثيرة ومتنوعة الدلالات والمعاني، وقد أشار إلى ذلك الدارسون وقدموا أمثلة عنها، وأشاروا إلى اختلاف المجتمعات الإنسانية في ذلك، ومن الدلالات مثلاً: "مد اليد مع بسط الكف الذي يعني الترحيب بالآخرين، ورفع اليد إلى أعلى مع

(١) الجاحظ: الحيوان، ج١، ص٤٠.

(٢) د.عمر عبد الهادي عتيق: لغة الجسد في القرآن الكريم، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، المجلد التاسع، العدد (١ /أ)، ١٤٣٤هـ،٢٠١٣م، ص٨٩.

بسط الكف وهزها لتوديع الآخرين، ورفع اليد مع بسط الكف رأسيا مع ثباتها لأمر الآخرين بالتوقف، ورفع اليد والتلويح بها مع قبض الكف لإعلام الآخرين بالقوة، وإذا اعتمد أحدهم على يده واضعا خده أو جبهته على كفه فهذا يعني الاستغراق في التفكير، وإذا عقد يديه فوق صدره فهذا يعني الزهو"[1].

كما تستمل اليد أو اليدان للمشابهة التشخيصية بين الحركة اليدوية والشئ أو الفكرة أو القياس التقريبي طولاً وعرضا ونذكر من الكيفيات ودلالاتها الآتي[2]:

- فرك الكفين وهما مفتوحتان لتصوير معنى الفرح، أو الشعور بالبرد.
- تقليب الكفين المفتوحين للدلالة على معنى الندم.
- استعمال الكفين أو الكف لقول: قف، أو حسبك، وهنا تظهر اليدان مرفوعتين وباطنهما اتجاه المخاطب.
- اليدان الممدوتان والمرفوعتان إلى أعلى، ويكون باطنهما موجها نحو المرسل، والمعنى المتعين الدعاء في قولنا "يا رب".
- اليدان الممدوتان، والمفتوحتان المائلتان والمعنى المتعين الترحيب، أو مساندة قول "أهلاً وسهلاً"، أو المبادرة للاحتضان أو العناق.
- تحريك اليد أو اليدين للوداع، أو للتحية من بعيد، ويكون باطن الكف مفتوحا ومصروفا نحو المخاطب...
- رفع اليد اليمنى والكف عموديا، وبسط الكف اليسرى عليها أفقيا، وهي صورة ما يسمى "الوقت المقطوع"، أو الاستراحة.

(١) د.كريم زكي حسام الدين، الإشارات الجسمية، ص ١٩٠.
(٢) مهدي أسعد عرار: البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٧م، ص ٥٦ – ٥٧.

وقد قسم العلماء حركات اليد بحسب الوظائف التى تؤديها إلى ثلاثة أنواع رئيسية[1]:

١- حركات توضيحية أو تأكيدية:

وهذه الحركات تكون مصاحبة للكلام بقصد إيضاحه أو تأكيده، وذلك مثل: الإشارة إلى الشئ باستخدام السبابة، وهى تعنى: أريد هذا الشئ، أو تعنى الاتهام وتحديد المسئولية وهذه الحركات ترتبط باستخدام أسماء الإشارة، مثل : هذا أو ذاك وهنا أو هناك ؛ فمن النادر أنْ نستخدم التعارض القائم بين هذا وذاك فى نفس الجملة ، مثل : إنَّ هذا أكبر من ذاك، دون استخدام واحدة من الحركات اليدوية الإيضاحية المصاحبة، حتى لو كانت هذه الحركة مجرد إشارة إلى اتجاه الشئ المقصود.

ومن أشكال هذا النوع أيضاً الحركات التصويرية التى تؤديها اليد لتصوير شكل الشئ فى الهواء، كأنْ تصف (الْبَرَّيمة) وذلك برفع السبابة وجعل اليد تدور فى الهواء عدة مرات . أو تتخذ اليد شكل الشئ الذى يتحدث عنه المتكلم كالحجم والطول، وذلك بوضع المتكلم يديه متباعدتين يميناً ويساراً بقدر الحجم المراد تحديده، أو إلى أعلى أو أسفل بمقدار الارتفاع المراد تعيينه.

٢- حركات تنظيمية:

وهى الحركات التى تقوم بأدائها اليد لضبط التواصل بين الأفراد والتحكم فى إجراءاته؛ فهى تحدِّد متى يسكت المتكلم، ومتى يبدأ المستمع فى الكلام، فقد تدلُّ حركة يدوية معينة على معنى: انتظِر أو : دعنى أتكلم، وذلك برفع اليد مع بسط الكف رأسيَّاً مع ثباتها، أو تدلُّ على ثقة الشخص وتأكده مما يقول، وذلك بتوجيه ظهر الكف إلى أعلى، أو تدلُّ على معنى : الظن، وذلك بتوجيه راحة الكف إلى أعلى.

٣- حركات ذات دلالة رمزية:

---

(١) ياسر مسعد أحمد عوض الله: الدلالات اللغوية للحركات الجسمية في الأحاديث النبوية،رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الأسكندرية، ١٩٩٦م، ص١٣٩.

هذه الحركات تدلُّ على معنى كامل يمكن أنْ يُعبِّر عنه بمقابل لفظي مباشر، وهي حينئذ تأخذ شكل الرمز **Emblem** أو الاصطلاح المتَّفق عليه. وقد يكون هذا الاتفاق عالميًّا (بين شعوب العالم) أو محليًّا (بين أبناء ثقافة واحدة)، أو بين أبناء مهنة واحدة أو تخصص واحد.

وقد صور الشاعر حركة اليد في صور حركية في مواضع مختلفة منها:

العضو	الحركة	البيت	الدلالة
اليد والكف	صفر الكف	٤ ـــ ناء عن الأهل صفر الكف منفرد كالسيف عري متناه عن الخلل	الفقر
	بسطة الكف	٨ـــ أريد بسطة كف أستعين بها على قضاء حقوق للعلى قبلي	المال، والغنى
	العمل في يد البطل	٤٢ـــ وعادة النصل أن يزهى بجوهره وليس يعمل إلا في يدي بطل	الشجاعة

لعل أبرزها وأقربها إلى الصورة الحركية قوله في البيت الرابع:

ناء عن الأهل صفر الكف منفرد   كالسيف عري متناه عن الخلل.

ففي قوله السابق، نجد الشاعر قد تعرض لحركة (صفر الكف) مقترنة بالعزلة التي يعيشها (منفرد) في هيئة ممثلة في قوله (كالسيف عري متناه عن الخلل)، وهي صورة حسية مجسمة تصور حالة الأسى وتعكس نبرة الحزن وضعف النفس بسبب بعده عن الأهل وحيدا لا صديق ولا أنيس، مشبها نفسه بالسيف المجرد من حليته، فلا تنظره العيون، وهو لا يقوى على مثل هذه المواقف، وجاءت الألفاظ التي تدل على الخواء والخلاء (ناء، صفر، عري) لتجعل الصورة أكثر سلبية وقتامة.

وجاء التشبيه ليؤكد هذه الحال، وهو "تشبيه مقيد بمقيد إذ المشبه مقيد بكونه بعيدا عن أهله مساويا من ماله والمشبه به مقيد بكونه معرى من الأغشية والغرض من هذا التشبيه بيان حال المشبه، أي صفته التي هو عليها وفيها إيماء إلى أنه طيب الأخلاق كريم الأعراق فلا التلبس بالدنيا يزينه ولا التعري عنها يشينه"(١).

أما في البيت الثامن من القصيدة:

أريد بسطة كف أستعين بها   على قضاء حقوق للعلى قبلي.

فالشاعر "يطمح إلى حياة بسيطة ليستعين بها على وفاء حقوقه ولكن الزمن يرد ما يرجوه ويعكسه، فيجعله راضيا بالرجوع بعد تعبه في السفر، ثم يمزج بين حلاوة المزاح ومرارة العيش"(٢).

نجد الشاعر قد استخدم حركة (بسطة الكف)، وهي تستخدم عادة للدلالة على الجود والسعة عن طريق الكناية، لأنه يلزم من بسط الكف مدها بالإنفاق، وهي هنا بنفس الدلالة كناية عن المال،كما في قوله تعالى﴿... بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ ...﴾ [سورة المائدة:٦٤]، أو "كناية عن الغنى، عدل إليها لكونها أبلغ من حيث أنها كدعوى الشيء ببينة"(٣).

يبحث الشاعر عن من يعوضه عن الأهل والأصدقاء، ومن يساعده في تحقيق آماله لأن له هدف، وهو الوصول إلى العلى والرفعة، نلمس ذلك من خلال دوال (أستعين، قضاء، حقوق، العلى)، وهيهات أن يستجيب له أحد!!! لأنه أصبح وحيدا منبوذا بعد أن كان ذا حظوة ونفوذ، وقد جاءت هذه الصورة المحسوسة لتؤكد الكلام السابق، والحال التي وصل إليها، وهي حال العزلة والفقر والحاجة، ومدى خيبة الأمل التي تملأ

(١) انظر: د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٤١.
(٢) نعيمة أعبيد، الأبعاد الفكرية والفنية في قصيدة "لامية العجم" للطغرائي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بسكرة، ٢٠١٢م، ص ٢١.
(٣) انظر: د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٥٣.

نفسه، فيتأكد هذا المعنى في ذهن السامع أو المخاطب لأنه كرر مرتين الأولى في صورة حسية مجسمة في قوله (كالسيف عري متناه عن الخلل)، والثانية في صورة عقلية (قضاء حقوق العلى قبلي)، وكذلك من خلال التصريح اللفظي المباشر (أريد) ليعبر عن مرحلة انتقالية فارقة في معاناة الشاعر، من مرحلة التلميح بالحاجة إلى التصريح بها، لعله يجدي!!!

وفي قوله:

وعادة النصل أن يزهى بجوهره   وليس يعمل إلا في يدي بطل

فحركة اليد هنا أخذت دلالات أخرى إضافة إلى دلالتها الأصلية "فاليد هي العضو البشري الوحيد القادر على استعمال السيف، والقتال به ببراعة ومهارة، ولهذا اقترنت اليد بالسيف، والضرب به، وليست كل الأيادي قادرة على الضرب بالسيف بالحركة بعينها؛ إذ يعود ذلك إلى العزيمة والمضاء من السياف نفسه. والأصل في السيف أن يكون زهوه بزينته وجوهره، لكن الغاية الحقيقية منه هي القطع، والمضاء في الضريبة، ولا يكون ذلك منه إلا إذا كان في يدي بطل يضرب به، والطغرائي هنا يصف نفسه في هذا البيت فيقول: إنني في ذاتي كالسيف الجوهر، لما حويته من العلم، وملكته من ممارسة الأمور وسياستها، ولكن لا نفع فيها لأنها كامنة، فلو باشرت أمرًا، وتوليت ولاية، ظهرت محاسني إلى الخارج، وبرز في الظاهر نفع ما عندي، وهذا تمثيل جيد"[1].

وهكذا أسهمت حركة اليد في إضفاء الحيوية على البيت، فجعلت من المعنى صورة حركية يدركها المتلقي ويشعر بها كأنه يراها بل ويعايشها.

*   *   *

(١) د. ليلى خلف السبعان: الحقول والنظريات الدلالية الحديثة في لامية العجم للطغرائي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية السابعة والثلاثون، ٢٠١٧م، ص ٣٢، ٣٣.

حركة العين:

نظرة العين من بين أبرز أسرار النفس البشرية، فمن خلالها نتعرف إلى العالم، ونرى فيه الجمال والقبح، ونتعرف على الآخرين ونتواصل معا، ويظهر فيه فرحنا وغضبنا ورضانا على الحال أو الأشخاص، فاللعين أبعاد مختلفة من الحركة تستطيع من خلالها إرسال العديد من الرسائل غير اللفظية واستقبالها في آن واحد.

وقد تنبه الشعراء لأهميتها ودورها في التواصل الوجداني، فعبروا عن ذلك بقولهم:

العين تبدي الذي في قلب صاحبها   من الشناءة أو حب إذا كـــانا.

إن البغيض لـــه عين يصدقـــــها   لا يستطيع لما في القلب كتمانا.

فالعين تنطق والأفـــواه صامتـــة   حتى ترى من صميم القلب تبيانا(١).

وقال آخر:

عيناك قد دلتا عيني منك على   أشياء لولاها ما كنت أدريها.

تظل في نفسك البغضاء كامنة   والقلب يغمرها والعين تبديها.

والعين تعلم من عيني محدثها   إن كان من حزبها أو من أعاديها(٢).

وتحمل لغة العيون كثيرًا من المعاني والدلالات التي لا يمكن حصرها وتحصيلها "فالعين يمكنها أن تنوب عن وظائف أعضاء عدة؛ لتؤدي بدورها معاني كثيرة، فنجدها تؤدي وظيفة الأمر إذ لا يكون هذا الأخير باللسان فقط، بل بكسر الطرف كذلك، وعُبر عن هذه الحركات الكثيرة كأن تكون الإشارة بمؤخرة العين دليلاً على النهي، وتفتر بها دليلا على القبول، وإدامة نظرها دليلا على التوجع، في حين يحمل كسر

(١) الأبيات لعبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر بن أبي طالب، انظر: البلاذري، أحمد بن يحيى بن جابر، أنستب الأشراف، تحقيق: محمد حميد الله، دار المعارف بمصر، ٢ / ٥١٣.

(٢) الأبيات لعبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر بن أبي طالب، انظر: البلاذري، أحمد بن يحيى بن جابر، أنستب الأشراف، تحقيق: محمد حميد الله، دار المعارف بمصر، ٢ / ٥١٣.

نظرها دلالة على آية الفرح"(١).

وتختلف دلالة حركة العين ودرجة تحديقها بين الثقافات، فبينما نجدها في بعض الثقافات تحمل معاني حميمة نراها في ثقافات أخرى تحمل معاني متناقضة تماما، مثلاً "من عادة الإيطالى مثلاً أنه يحدق فى المارة وفى الناس الذين يجلسون من حوله فى المطعم أو النادى أو المقهى ... إلخ، ويتفحصهم بنظره . وهذا التحديق لا يعد فى قاموس الحركة الإيطالية عيباً . ولعل من ذهب منا إلى إيطاليا وجلس فى أحد المقاهى قد لاحظ كيف أن المارة يتوقفون فى سيرهم لكى يحدقوا فى واحد من الجالسين ويتفحصونه من قمة رأسه إلى أخمص قدمه، دون أن يجدوا فى ذلك غضاضة، ثم يواصلون سيرهم، ويفسر الإيطاليون هذا السلوك العينى بأنه يعكس اهتمام الإنسان الإيطالى بما يقع تحت نظره .. أما فى قاموس الحركة الجسمية الأمريكية فالأمر مختلف كل الاختلاف. فالأمريكيون لهم قواعد حركية معينة تتصل بتلاقى العيون والوقت الذى تلتقى فيه ، ففى الحديث العادى تلتقى عينا المتكلم بعينى محدثه لمدة ثانية فقط، ثم ينظر أحدهما أو كلاهما فى اتجاه آخر ... كذلك فإن السلوك العينى فى الطريق العام له قواعده، فالأمريكى حين يسير فى الطريق وتقع عيناه على أحد المارة فإن نظرته إليه تكون قصيرة الغرض منها أن تدل على أنه يحس بوجوده، فالنظرة إذا كانت أقصر مما ينبغى فإنها توحى بأنه متعال أو أنه ممن يسترقون النظر ولا يواجهون الناس بنظرة صريحة، وإذا كانت أطول مما يجب فإنها تصم الشخص بالفضول. والقاعدة فى السلوك العينى الأمريكى أن الشخص حين يسير فى الطريق ويرى أحد المارة قادماً من الاتجاه الآخر فإن الاثنين يتبادلان النظر، حتى إذا أصبحت المسافة بينهما نحو مترين ونصف غض كل منهما بصره . وفى بعض بلاد الشرق الأقصى يعد من سوء الأدب أن تنظر فى عينى محدثك على الإطلاق، أما فى انجلترا فإن آداب السلوك تقضى بأن يحدق الشخص فى محدثه بانتباه، ويطرف بصره

(١) الأبيات منسوبة لعلي بن أبي طالب، انظر: الماوردي، علي بن محمد بن حبيب: أدب الدنيا والدين، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩١٤م، ط٢.

من آن لآخر دلالة على اهتمامه بالحديث. غير أن طرف البصر هذا لن تفهم دلالته إذا كان المستمع أمريكياً، إذ إن النظام الحركى الأمريكى يقتضى من السامع أن يهز رأسه أو يدمدم بأصوات مبهمة دلالة على اهتمامه بما يقول محدثه ، أما طرف البصر فلا يعنى بالنسبة له شيئاً"(١) .

لذلك تحتل حركات العين مكانًا خاصًا بين أنواع الحركات الجسمية؛ نظرًا لقدراتها التعبيرية المتنوعة. وإذا كان الوجه يختزل جماع جسم صاحبه، ويميزه عن غيره، فإن العين تختزل لنا جماع وجه الإنسان وتكشف لنا عن هويته الحقيقية التى إذا أراد إخفاءها غطى عينيه، كما نرى فى بعض الصور المنشورة فى الجرائد والمجلات، وارتداء البعض للنظارات السوداء(٢) .

وقد صور لنا الثعالبى (ت ٤٣٠هـ) فى كتابه (فقه اللغة وأسرار العربية) حركات العين والألفاظ التى تُعَبِّر عنها فى فصل يحمل عنوان: (تفصيل كيفية النظر وهيئاته فى اختلاف أحواله) قال فيه: "إذا نَظَر الإنسان إلى الشئ بمجَامع عينه، قيل: رَمَقَه. فإن نظر إليه من جانب أُذُنه، قيل لَحَظَه. فإنْ نظر إليه بعَجَلة، قيل: لَمَحه. فإنْ رماه ببصره مع حدَّة نظره، قيل: حَدَجَه بطَرْفِه، وفى حديث ابن مسعود –رضي الله عنه–: (حَدِّث القوم ما حَدَجوك بأبصارهم) أىْ: ما داموا مقبلين عليك نشطين لسماع حديثك(٣)، فإنْ نظر إليه بشدة وحِدةَ، قيل : أرْشَقَه وأَسَفَّ النظر إليه، وفى حديث الشعبى: (أنه كَرِه أنْ يُسِفَّ الرجلُ نظره إلى أُمِّه وأخته وابنته)(٤) فإنْ نظر إليه نظر المُتَعَجِّب منه، أو الكاره له، أو الْمُبغِض إيَّاه، قيل : شَفَنَهُ . فإنْ أعاره لَحْظ العداوة ،

---

(١) انظر: الدكتورة فاطمة محجوب : دراسات فى علم اللغة، ص ١٦٣ – ١٦٥.
(٢) د.كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية، دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠٠١م، ص ١٧٤.
(٣) ابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق د.محمود الطناحي وآخر، دار إحيـاء التـراث، بـيروت، ١٩٦٥م، ج١، ص٣٥٢.
(٤) نفسه: ج٢، ص٣٧٦.

قيل: نظر إليه شزْراً . فإنْ نظر إليه بعين المَحَبَّة، قيل نظر إليه نظرة ذى عَلَقٍ. فإنْ فتح جميع عينيه لشدة النظر، قيل: حَدَّق. فإن انقلب حِمْلاق عينيه قيل: حَمْلَق. فإن غاب سَواد عينيه من الفزع، قيل: بَرِق بصره. فإن فتح عينه وجعل لا يَطْرِف، قيل: شَخَص، وفى القرآن: ﴿...فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا...﴾ [سورة الأنبياء:٩٧] (١).

أما في الشعر، فقد حملت العين في بعض هيئاتها دلالات ومعاني وظفها الشعراء للتعبير عن أغراضهم ومقاصدهم، فقد وردت بمعنى العين المسلمة المحيية كما في قول أبي نواس:

فديت من كلمني طرفه　　سرًّا من الناس ومن ينطق.

أوما بعينيه بتسليمــــه　　وقلبـــه من وجــــلٍ يخفق(٢).

فاستخدم لغة العين الإشارية بدلاً من اللغة المنطوقة في رد التحية، وهو ما يبين قدرة العين على إفشاء السلام والمحبة.

وهناك العين المعجبة، من ذلك قول الشاعر:

وعين ذي الود ما تنفك مقبلة　　ترى لها مجرًا شبًّا وإنسانا(٣).

فالعين أداة صريحة مباشرة تستبين منها دلالة الإعجاب.

وجاء اللحظ ليدل على الجمال كما فى قول الشاعر:

وإذا أغْمَـــدْتَ الَّحْظَ فَتَـــك　　تَ فكيف وأنت تُجَرَّدهُ(٤).

أو قد يوظف الشاعر بعض مخرجات العين كالدموع للتعبير عن الحزن، كما فى قول الخنساء:

---

(١) انظر: الثعالبي: فقه اللغة وأسرار العربية، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار الفكـــر، بـــيروت، ١٩٥٤م، ص ١٢٢، ١٢٣.

(٢) مهدي أسعد عرار: البيان بلا لسان، ص ٨٦.

(٣) مهدي أسعد عرار: البيان بلا لسان، ص ٢١٧.

(٤) أحمد تيمور، الحب والجمال عند العرب، دار الكاتب العربى، ١٩٨٢م، ص ٧٧.

أعيني جودا بالدموع على صخر   على البطل المقدام والسيد الغَمْرِ(١).

وفي الأمثال: (رُبَّ لَحْظٍ أَنَمَ من لفظٍ)(٢)، و (رُبَّ عينٍ أَنَمُ من لسانٍ)(٣).

وفيما جاء عن رسول الله (ﷺ) في استعماله لهذه اللغة، ما يروى عن أم المؤمنين السيدة عائشة رضي الله عنها أنها قالت: "إن من نعم الله علي أن الرسول(ﷺ) توفي في بيت، وفي يومي وبين سحري ونحري(٤) وأن الله جمع بين ريقي وريقه. عند موته دخل عليَّ عبد الرحمن وبيده السواك وأنا مسندة رسول الله (ﷺ) فرأيته ينظر إليه، وعرفت أنه يحب السواك، فقلت آخذه لك؟ فأشار برأسه أن نعم، فتناولته فاشتد عليه، وقلت: ألينه لك؟ فأشار برأسه أن نعم، فلينته، فأمره وبين يديه ركوة أو علبة فيها ماء، فجعل يدخل يديه في الماء، فيمسح بهما وجهه، يقول: لا إله إلا الله، إن للموت سكرات. ثم نصب يده فجعل يقول في الرفيق الأعلى حتى قبض ومالت يده"(٥).

ونلمح حركة العين من خلال نظرات النبي (ﷺ) إلى عبد الرحمن بدون كلام، فيدرك معناها وهو طلب السواك، وكذلك في تواصل السيدة عائشة رضي الله عنها وفهمها هذا المعنى.

وبالنظر في القرآن الكريم نجد أنه تحدث عن لغة العيون، وارتبطت العين في القرآن الكريم بالمعاني الآتية(٦):

---

(١) شرح ديوان الخنساء، شرح وتحقيق عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٥م، ص٣٦.

(٢) الميداني : مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط عيسى الحلبي ١٩٧٧م، جـ١ ، ص ١٦٠.

(٣) نفسه: جـ١ ، ص ١٦٠.

(٤) النحر: ما لزق بالحلقوم من المريء، وهو أعلى الصدر، والسحر: الرئة، يقال: انتفخ سحره. لسان العرب (٥ / ١٩٥)، (٤ / ٣٤٨).

(٥) البخاري: الجامع الصحيح، تحقيق: د.مصطفى ديب البغا، بيروت، دار ابن كثير، اليمامة، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، ط٣، كتاب المغازي، باب مرض النبي (صلى الله عليه وسلم) ووفاته، حديث رقم: ٤١٨٤، ٤ / ١٦١٦.

(٦) انظر: أسامة جميل عبد الغني ربايعة: لغة الجسد في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح، فلسطين، ٢٠١٠، ص٣٠ : ٣٤.

١- العين الباكية: وردت في القرآن الكريم آيات تحدثت عن العين الباكية، وجاءت تحمل في طياها الدلالات الآتية:

أ- العين الباكية المصدقة: كما في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا سَمِعُوا مَا أُنزِلَ إِلَى الرَّسُولِ تَرَىٰ أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُوا مِنَ الْحَقِّ ۖ يَقُولُونَ رَبَّنَا آمَنَّا فَاكْتُبْنَا مَعَ الشَّاهِدِينَ ﴿٨٣﴾﴾ [سورة المائدة:٨٣].

ب- العين الباكية الحزينة: كما ف قوله تعالى: ﴿وَلَا عَلَى الَّذِينَ إِذَا مَا أَتَوْكَ لِتَحْمِلَهُمْ قُلْتَ لَا أَجِدُ مَا أَحْمِلُكُمْ عَلَيْهِ تَوَلَّوا وَّأَعْيُنُهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ حَزَنًا أَلَّا يَجِدُوا مَا يُنفِقُونَ ﴿٩٢﴾﴾ [سورة التوبة:٩٢]، وقوله تعالى: ﴿وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ ﴿٨٤﴾﴾ [سورة يوسف:٨٤].

٢- العين المزدرية:

والازدراء هو الاحتقار والانتقاص والعيب[١]، جاء في كتاب الله y على لسان سيدنا نوح عليه السلام قوله تعالى: ﴿وَلَا أَقُولُ لَكُمْ عِندِي خَزَائِنُ اللَّهِ وَلَا أَعْلَمُ الْغَيْبَ وَلَا أَقُولُ إِنِّي مَلَكٌ وَلَا أَقُولُ لِلَّذِينَ تَزْدَرِي أَعْيُنُكُمْ لَن يُؤْتِيَهُمُ اللَّهُ خَيْرًا ۖ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا فِي أَنفُسِهِمْ ۖ إِنِّي إِذًا لَّمِنَ الظَّالِمِينَ ﴿٣١﴾﴾ [سورة هود:٣١] .

٣- العين الدائرة الخائفة:

وقد جاء في هذا المعنى قوله تعالى: ﴿أَشِحَّةً عَلَيْكُمْ ۖ فَإِذَا جَاءَ الْخَوْفُ رَأَيْتَهُمْ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَالَّذِي يُغْشَىٰ عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ ۖ فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُم بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ أَشِحَّةً عَلَى الْخَيْرِ ۚ أُولَٰئِكَ لَمْ يُؤْمِنُوا فَأَحْبَطَ اللَّهُ أَعْمَالَهُمْ ۚ وَكَانَ ذَٰلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرًا ﴿١٩﴾﴾ [سورة الأحزاب:١٩].

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة (زدر).

٤- العين الخائنة:

قال تعالى: ﴿ يَعْلَمُ خَآئِنَةَ ٱلْأَعْيُنِ وَمَا تُخْفِى ٱلصُّدُورُ ﴿١٩﴾ ﴾ [سورة غافر:١٩]

٥- العين الطامحة الراغبة:

قال تعالى: ﴿ لَا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَىٰ مَا مَتَّعْنَا بِهِۦٓ أَزْوَٰجًا مِّنْهُمْ وَلَا تَحْزَنْ عَلَيْهِمْ وَٱخْفِضْ جَنَاحَكَ لِلْمُؤْمِنِينَ ﴿٨٨﴾ ﴾ [سورة الحجر:٨٨]. وقال تعالى أيضا: ﴿ وَلَا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَىٰ مَا مَتَّعْنَا بِهِۦٓ أَزْوَٰجًا مِّنْهُمْ زَهْرَةَ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا لِنَفْتِنَهُمْ فِيهِ ۚ وَرِزْقُ رَبِّكَ خَيْرٌ وَأَبْقَىٰ ﴾ [سورة طه:١٣١] .

ومما يتعلق بالعين، البصر والنظر، وقد اتخذا دلالات ومعاني كثيرة اختلفت باختلاف السياقات الواردة فيهما. وهو ما يؤكد أن لغة العين ليست قالبا واحدًا، وإنما تظهر على عدة صور، تتغير معانيها ودلالاتها بتغير هيئة العين والسياق الواردة فيه.

الدلالات البلاغية لحركة العين في لامية العجم لطغرائي:

العضو	الحركة	البيت	الدلالة
العين	سهر عين النجم	١٥- تنام عني وعين النجم ساهرة وتستحيل وصبغ الليل لم يحل	اليقظة والعناية
	اللمح	٢٨- ولا أهاب الصفاح البيض تسعدني باللمح من خلل الأستار والكلل	اختلاس النظر والرقة والدلال
	نام عنهم أو تنبه لي	٣٨- لعله إن بدا فضلي ونقصهم لعينه نام عنهم أو تنبه لي	التأكد واليقين من خلال الملاحظة ثم الإهمال أو الاهتمام
	الترقب	٣٩- أعلل النفس بالآمال أرقبها ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل	المتابعة والملاحظة والانتظار

تنام عني وعين النجم ساهرة وتستحيل وصبغ الليل لم يحل.

إن هذا التشخيص الجميل في جعله للنجم أعين تسهر على الشاعر، دليل على مقدرة الشاعر في تمكنه من أدواته الفنية التي يستطيع من خلالها التأثير في المتلقين، ويجعلهم ينفعلون معه بوصفهم معادلا موضوعيا، فضلا عن مقدرته في التعبير عن الأمور بغير وظائفها التي درجت عليها، وبالذات حين استخدم الاستعارة بالكناية ليبرز لنا

مشهدًا حسيا مجسما يبدو ظاهرا للعيان، وهي صورة ناطقة لما تضمره نفس الشاعر وهي وإن لم تنطق بكلام إلا أن ما توحيه في النفس أبلغ وأكثر تعبيرا وأوسع دلالة من أي كلام"[1]، وجاء الاستفهام الإنكاري في قوله: تنام عني؟ أي: أتنام عني؟ بعد حذف الهمزة[2]، ليؤكد حال الشاعر وما يحمله من هموم كبيرة تستدعي هذا الشعور.

وجاء اللمح ليدل على اختلاس النظر في قوله:

ولا أهاب الصفاح البيض تسعدني   باللمح من خلل الأستار والكلل.

وهو ما أكده قوله (من خلل الأستار والكلل) ليبرز المعنى ويوضحه.

وجاءت حركة العين لتدل إما عن الغفلة أو الاهتمام، في قوله:

لعله إن بـــدا فضلي ونقصهـــم   لعينـــه نام عنهم أو تنبـــه لي.

إن أداة الرجاء (لعل) تعبر بصدق كبير عما أحس به الطغرائي من الأمل من أن ينصفه الحظ ويقدره بنصيبه الذي يستحقه، ويميزه عن غيره ممن هم دونه، واستخدم المقابلة بين (نام عنهم) و(تنبه لي) لتبرز الفارق بينه وبين الآخرين، عبر صورة استعارية وما تخللها من تعبير حركي تظهر ما يضمره الشاعر في عقله الباطن، في صورة حسية ملموسة.

وانظر إلى حال الترقب والانتظار بالملاحظة والمتابعة، في قوله:

أعلل النفس بالآمال أرقبها   ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل.

إنه يهدف إلى تحقيق آماله التي يتوقع حصولها يومًا بعد يوم، وأن تحقيق الهدف يتطلب روح مليئة بالأمل والثقة. فجاء التعبير الحركي بالعين في قوله "أرقبها"، ليدل على الانتظار والبحث والتفتيش والملاحظة.

---

(١) د.عبد الله محمد سليمان هنداوي، البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية، ص ١٢٠.

(٢) انظر السيوطي: شرح لامية العجم، تدقيق أحمد علي حسن، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٨، حيث يقول: قوله: تنام عيني؟ أي: أتنام عيني؟ فحذفت همزة الاستفهام الإنكاري. وعين النجم: جعل للنجم عينا مجازا.

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا حرص الشاعر على تنويع أنماط لغة العين، وقد تجلت لغة العيون في ثلاث صور: العين باللفظ نفسه، وبالوظائف المرتبطة بهذا العضو وهي: البصر والنظر، والتي تغير معانيها ودلالتها بتغير شكل الحركة وهيئتها.

* * *

حركة الصدر:

الصَّدْرُ: مُقَدَّم كل شئ. يقال: صَدْرُ الكتاب، وصدر النهار، وصدر الأمر، وصدر القوم: رئيسهم، وصدر الإنسان: الجزء الممتد من أسفل العنق إلى فضاء الجوف، وسمى القلب صدراً لحلوله به(1).

يعد الصدر من المواضع التي لفتت انتباه الشعراء بالنسبة للرجل والمرأة على السواء، فهو للرجل أحد مظهر القوة والشجاعة والإقدام، بينما للمرأة مظهرًا للأنوثة الطاغية، فقد تغنى الشعراء بصدر المرأة المثير بدءا من نحرها وسحرها، حتى أطلقوا على المرأة أسماء بشكل نهديها، فالكاعب: الصغيرة التي كانت نهداها في أول بروزهما، والناهد: من كبر نهداها واستقرت، وقد ورد في القرآن الكريم أوصاف نساء الجنة في عدة آيات في سور مختلفة منها ﴿وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا﴾ [سورة النبأ:٣٣] بمعنى مكتملة النهدين مكتنزة أعمارهن متقاربة في سن المراهقة والشباب.

ولا يقتصر استخدام مصطلح الصدر على المعنى الحقيقي للكلمة، فقد يمتد ليشمل ويعبر عن التعبير المجازي، قد يستخدم مصطلح الصدر للتعبير المجازي، إذ قد "يتخذ تعبير سعة الصدر وضيقه شكلاً بلاغيا كنائيا، فنقول: فلان واسع الصدر كناية عن صفة التسامح وتحمل الآخرين، وفلان ضيق الصدر كناية عن الغضب والتوتر والنفور من سلوك الآخرين، واختصاص الصدر بهذين السياقين مرتبط بمدى التفاعلات العصبية

(١) ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م، مادة (صدر).

والفسيولوجية التي تطرأ على الرئتين والقلب في حالتي التسامح والتوتر"[1].

وقد يشترك الصدر مع عضو آخر من أعضاء الجسم مثل اليد فى أداء الحركة الجسمية، فنلاحظ المتكلم كثيراً ما يضع راحته على صدره عندما ينطق بلفظ الأنا مؤكداً لذاته وهويته، كما نلاحظ المرأة تدق على صدرها بيدها فى مواقف الدهشة والاستنكار. كما نلاحظ بعض المجتمعات ترى فى وضع راحة اليد على الصدر تعبيراً عن الولاء والصدق والإخلاص ، ونجد الأمريكيين يفعلون ذلك كلما وقفوا لتحية العلم[2].

وفي القرآن الكريم فقد في ورد اقتران الصدر بصفة السعة والضيق، في قوله تعالى: ﴿فَمَن يُرِدِ ٱللَّهُ أَن يَهْدِيَهُۥ يَشْرَحْ صَدْرَهُۥ لِلْإِسْلَٰمِ ۖ وَمَن يُرِدْ أَن يُضِلَّهُۥ يَجْعَلْ صَدْرَهُۥ ضَيِّقًا حَرَجًا كَأَنَّمَا يَصَّعَّدُ فِى ٱلسَّمَآءِ ۚ كَذَٰلِكَ يَجْعَلُ ٱللَّهُ ٱلرِّجْسَ عَلَى ٱلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ ﴿١٢٥﴾﴾ [سورة الأنعام:١٢٥] .

وقد استخدم الشاعر الصدر هنا على سبيل التشبيه، في قوله:

العضو	الحركة	البيت	الدلالة
الصدر	معتقل	١٠ــ وذي شطاط كصدر الرمح معتقل بمثله غير هياب ولا وكل	القوة والشجاعة والإقدام

إن إحساس الشاعر المتأثر سلبا بالوحدة والغربة، يطرح نفسه بقوة تجاه الإنسان والحيوان والأشياء، فيتعامل معهم بدقة متناهية، بحيث تأتي اللفظة منسجمة مع ما يشعر به من الألم، تبدو في استخدامه النفي المتكرر الذي يشير إلا النقص والحاجة[3] (لا سكنى، لا ناقتي، لا جملي، لا صديق، لا أنيس).

(١) د.عمر عبد الهادي عتيق: لغة الجسد في القرآن الكريم، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، المجلد التاسع، العدد (١ /أ)، ١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م، ص ٩٤.

(٢) د.كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية ص ١٥٦ .

(٣) انظر البيتين الثالث والرابع: فيـــم الإقامة بالزوراء لا سكنى بها ولا ناقتي فيها ولا جملي
ناء عن الأهل صفر الكف منفرد كالسيف عري متناه عن الخلل

لقد انهال الطغرائي ــ لاضطرابه ــ بسيل من الأحاسيس المتشائمة التي تدل على كم من الآلآم التي فرضت نفسها عله لتؤكد عدم رضاه بواقعه ومآله. ودفعا منه عن حالة الملل والرتابة التي قد تصيب المخاطب، التفت إلى صاحبه – على عادة الشعراء – لكسر هذه الحالة وتجديد نشاط المتلقي وجذب انتباهه، "ألا ترى أن الطغرائي لما أخذ في وصف حاله وما هو فيه من النكد وضيق الحال كأنه أطال على المخاطب في ذلك وأحس منه بالملل فالتفت إلى وصف هذا الصاحب الذي رافقه فأنشأ للسامع معنى غير الأول بعث له نشاطا جديدا واستأنف له إصغاء آخر وجدد له تطلعا يتشوف معه إلى الوقوف على هذا الخبر الثاني وهذا غير خاف"[1]. وجعل أبو جمعة ذلك البيت اقتضابا فقال: "وانتقاله من وصف أحوال صاحبه من غير رعاية مناسبة تجمعهما لفظا ومعنى اقتضاب"[2].

وفي البيت تشبيه بليغ حيث صرح بالمشبه ذي شطاط، والمشبه به صدر الرمح، وحذف وجه الشبه وهو هنا الاستقامة ليبرز المعنى ويوضحه، فقد شبه صاحبه في حسن قوامه واستقامته واعتدال قامته كصدر الرح.

* * *

حركة الفم:

الفم: الجزء المعروف في الوجه ويتكون من الشفتين واللسان والحنك وهو باطن الفم ، يشترك مع العين في التعبير عن انفعالات الإنسان وحالاته النفسية مثل الدهشة والفرح والحزن، يتمثل السلوك الفمى في الإشارات الجسمية في زم الشفتين وانفراجهما وفتحهما بشدة، نرى الإشارة الأولى في حالة الحزن أو الغضب ونرى الإشارة الثانية فى حالة الهدوء والرضا، والإشارة الثالثة فى حالة الفرح متمثلة فى الضحك أو فى حالة

(١) الصفدي: الغيث المسجم في شرح لامية العجم، ط القاهرة، ١٣٠٥هـ، ج١/ص١٥٧، وانظر: د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٣٥.
(٢) انظر: د.إبراهيم منصور، شروح لامية العجم، ص ١٣٦.

الغضب متمثلة فى الصراخ(١).

ويقوم السلوك الفمى على ثلاثة أجزاء رئيسية من الفم وهى : الشفتان والأسنان واللسان، وسوف نعرض لحركات كلٍّ جزء على حدة ولدوره فى التواصل بين الناس مع بيان دلالاته المتنوعة من خلال قصيدة لامية الطغرائي.

العضو	الحركة	البيت	الدلالة
فم	الضج والعج واللج	٧ــ وضج من لغب نضوى وعج لما يلقى ركابي ولج الركب في عذلي	الغضب وعدم الرضا وعدم الراحة
	السقيا	٢١ــ نؤم ناشئة بالجزع قد سقيت نصالها بمياه الغنج والكحل	الري والامتلاء
	الحديث والكلام	٢٢ــ قد زاد طيب أحاديث الكرام بها ما بالكرائم من جبن ومن بخل	السمر والتسلي
	النهل والشرب	٢٥ــ يشفى لديغ العوالي في بيوتهم بنهلة من غدير الخمر والعسل	الري والأخذ (الخمر والعسل يعني: الريق)
	الحديث والكلام	٣٥ــ إن العلى حدثتني ــ وهي صادقة فيما تحدث ــ ان العز في النقل	النصيحة والحكمة
	النداء والدعوة	٣٧ــ أهبت بالحظ لو ناديت مستمعا والحظ عني بالجهال في شغل	الانتباه
	المص والشفط والشرب	٥٥ــ فيم اقتحامك لج البحر تركبه وأنت تكفيك منه مصة الوشل	الري والأخذ

فنجد أن الشاعر قد وظف الفم بأعضائه المختلفة من لسان وأسنان عن طريق حركة الحديث والكلام من خلال دوال (الضج والعج واللج، أحاديث الكرام، حدثتني، ناديت)، وشفاة عن طريق حركة النهل والمص من خلال دوال (نهلة، مصة).

فمثلاً في حركة (الضج والعج واللج) في قوله:

وضج من لغب نضوى وعج لما يلقي ركابي ولج الركب في عذلي.

جاءت ألفاظ البيت كلها موحية ومعبرة عن المعاناة الحقيقية التي عاناها الشاعر في

(١) د.كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية، ١٨٢.

أثناء سفره من التعب والألم بالوسائل المختلفة، ولكننا نؤكد ألفاظا معينة، لأننا شعرنا أنها أكثر إيحاءً في نقل تلك المرارة لدى الشاعر وما وصاحبها من مظاهر الحركة الجسمية، ألا وهي قوله (ضج) و(عج) و(لج)، وما فيها من جناس لاحق(١)، فهذه الألفاظ أوحت لنا هزيمة الشاعر في مواجهة الحزن والحسرة، وبالمقابل أعلنت عن انتصار ذلك العدو، فالمنتصر هو ــ من أصاب الركب والركاب بالإجهاد والمشقة، ليدلل على نيله من المهزوم (الشاعر)، الذي ناله ما نال ركبه من مظاهر التعب والإرهاق، يقول ابن مبارك الحضرمي في شرح البيت: "المعنى: وضج بالصياح نضوى الذي أركبه من اللغب الذي حل به وأتعبه الهزل الذي مسه فأتعبه، وعج باقي الركاب بالرغاء والعويل حزنا لما ألقى من موالاة السفر الطويل وازداد حنينها علي لما أجد من النضب الوبيل، فغرق الناظم في الحزن بين ناقته التي يركبها وباقي ركابه التي يجنبها ويسحبها"(٢).

ولم يكتف بذلك فقط، بل جمع بين حركتين من عضوين مختلفين، هما الفم أداة الصوت والنداء، والأذن أداة الاستماع، فجمع بين أداة الإرسال (الفم) من خلال حركة (النداء)، وأداة الاستقبال (الأذن) من خلال حركة (الاستماع) في بيت واحد، وذلك في قوله:

أهبت بالحظ لو ناديت مسمعا   والحظ عني بالجهال في شغل.

يتحدّث الشاعر في هذا البيت عن حظّه، فيقول أنّه نادى الحظّ كي يقف ويلتفت إليه ويساعده، لكنّ الحظّ كان مشغولًا بالجهّال، أي من لا يستحقّون النجاح كما يستحقّه هو.

الشاعر في هذا البيت يندُبُ حظّه العاثر، ولعلّ هذا نابع من شعوره بالإحباط واليأس لأنّ الحظّ يحالف الجهّال ويترك المجدّين المجتهدين مثله.

(١) انظر: محمد علي المنياوي: تحفة الرائي للامية الطغرائي، المطبعة الأميرية، بولاق، ١٩٠٦م، ص١٩، د.إبـــراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص ١٥٦.
(٢) انظر: د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص١٩١.

فالأفعال (أهبت، ناديت) حملت دلالات عميقة عن تجربة الشاعر، بوصفه الشاعر الشديد الطموح والذي خاب رجاؤه دوما، فألفاظه كفيلة في نقل تجربته اليائسة من الحظ والخلق فيها معا، بوصفهما المسؤلين عن خيبة أمله في كل زمان ومكان. وعلى الرغم من الشكوى التي تتضح في استخدامه للأفعال التي تدل على الطلب والحاجة (أهبت، ناديت)، وحال الإعراض والتجاهل من الحظ (في شغل)، إلا أننا نكاد نسمع صوت الفخر – وإن كان خافتا لعجزه وضعفه – في استخدامه لضمير الملكية (عني) وكأن لسان حاله يقول (انشغل الحظ عني وأنا من أنا) في تلميح عن مكانته وقدره، وهذا ديدن الطغرائي، إذ عرف عنه شكواه الممزوجة بالفخر، غير أن ما يهمنا من بيته هذا هو تشخيصه للحظ بهذه الطريقة الموحية بانشغاله عنه بالجهال ومن لا يستحقون النجاح كما يستحقه هو، الأمر الذي أدى به إلى اختيار ألفاظ رمزت إلى ذلك الانشغال، ونجح في رسم الصورة الشعرية الدائمة التأثير النابضة بالحركة من خلال دوال (ناديت – مستمعا). وفي البيت استعارة بالكناية حيث أعطى الحظ صفات الإنسان، فالحظ في الواقع لا يستمع ولا ينشغل، غرضها التشخيص من خلال توظيف حركة الأذن بالسمع، والجسم بالشغل.

فإخفاق الشاعر في عدم تحقيق ما كان ينوي تحقيقه، كان السبب وراء جعله كثير الشكوى في هذه القصيدة، فهو عندما رأى من هو أدنى منه نسبا وجاها وعلما يحظى بالمراتب العليا في القيادة، في الوقت الذي لا يرتقي فيه هو إلا السلم الأدنى، راح يبث شكواه معلنا عن تمرده على الحظ الذي أعطى لغيره الكثير، ولم يعطه إلا القليل.

* * *

الأوضاع الجسمية:

تختلف دلالة الأوضاع الجسمية وهيئتها باختلاف سياقها ومضمونها الواردة فيه، وهي تخضع لثقافة المجتمع وأعرافه، وكذلك الحالة النفسية للشخص من حزن وخجل وفرح وتكبر.. وكذلك جنسه ذكرًا كان أو أنثى.

"إننا نلاحظ تميز كل شخص بمشية تفرقه عن الآخرين، كما نلاحظ ثمة هيئات أخرى للمشي تكشف عن شخصية صاحبها وحالته النفسية، وقد صور لنا القرآن الكريم هيئات متباينة للمشي ذات دلالات مختلفة، فنجد مشية المختال في قوله تعالى: ﴿وَلَا تَمْشِ فِي ٱلْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّكَ لَن تَخْرِقَ ٱلْأَرْضَ ...﴾ [سورة الإسراء:٣٧]، والمطيطاء هي مشية المتبختر، كما في قوله تعالى: ﴿ثُمَّ ذَهَبَ إِلَىٰٓ أَهْلِهِۦ يَتَمَطَّىٰٓ ﴿٣٣﴾﴾ [سورة القيامة:٣٣]، ومشية المتواضع، كما في قوله تعالى: ﴿وَعِبَادُ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى ٱلْأَرْضِ هَوْنًا ...﴾ [سورة الفرقان:٦٣] ومشية المضطرب كما في قوله تعالى: ﴿أَفَمَن يَمْشِي مُكِبًّا عَلَىٰ وَجْهِهِۦٓ أَهْدَىٰٓ أَمَّن يَمْشِي سَوِيًّا عَلَىٰ صِرَٰطٍ مُّسْتَقِيمٍ ﴿٢٢﴾﴾ [سورة المُلك:٢٢]، ومشية الخائف في قوله تعالى: ﴿مُّهْطِعِينَ إِلَى ٱلدَّاعِ يَقُولُ ٱلْكَٰفِرُونَ هَٰذَا يَوْمٌ عَسِرٌ ﴿٨﴾﴾ [سورة القمر:٨] والإهطاع: الإسراع في المشي خوفاً"(١).

وقد بيَّنَ الثعالبي أشكال الجلوس والقيام في المجتمع العربي قائلا: "إذا جلس الرجل على أَلْيَتَيه ونصب ساقيه، ودَعَمهما بثوبه أو يديه، قيل: احتَبى، وهي جِلْسة العرب. فإذا جلس مُلصِقاً فخذيه ببطنه، وجمع يديه على ركبتيه، قيل: قعد القُرفُصاء. فإذا جمع قدميه في جلوسه، ووضع إحداهما تحت الأخرى، قيل : تربَّع. فإذا ألصق عَقِبَيْه بأليتيه، قيل : أَقعى. فإذا وضع جنبه بالأرض، قيل: اضطَجع. فإذا وضع ظهره بالأرض ومدَّ رجليه، قيل: استَلقى. فإذا قام على أربع، قيل: بَرْكَع. فإذا بسط ظهره وطأطأ رأسه، حتى يكون أشدَّ انحطاطاً من أليتيه، قيل: دَبَح فإذا مدَّ العنق وصوَّب الرأس، قيل: أَهطَع"(٢).

كما رسم لنا صورا من المشي التي تخبرنا بشخصية الماشي وحالته النفسية، بقوله: "الخَطَرَانُ: مِشيةُ الشَّاب باهتزاز ونشاط. الدَّليف: مِشْيَة الشَّيخ رُوَيْداً، ومُقَارَبَتُهُ الخَطْو. الَهدَجَانُ: مِشْيَة الُمثقَل، وكذلك الدَّلْحُ والدَّرَمانُ. الرَسَفَانُ: مِشية الُمقيَّد. الاختِيَالُ،

(١) انظر: خالدة عبد الله مرسي تمراز: الدلالة اللغوية للحركة الجسمية في القرآن الكريم،دراسة تطبيقية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٩٩٥م، ص١٥٠-١٥٣.

(٢) الثعالبي: فقه اللغة وأسرار العربية، ص٢٠٦.

والتبخْتُرُ، والتَّبَيْهُسُ: مشية الرَّجُلِ المتكَبِّر والمرْأَة المُعْجَبَة بِجَمالها وكمالها . الخزْلُ: مِشْيَةُ المُنْخَزِل فى مَشيةٍ كأَنَّ الشَّوْكَ شَاكَ قَدَمَهُ.

المُطَيْطَاءُ: مِشيةُ المُتَبَخْتِرِ. القَهْقَرى: مشية الرَّاجِعِ إلى خَلْف. العشَزَانُ: مشية المقطوع الرِّجل. القزَل: مشى الأَعَرج التَّخلُج: مشية المجون فى تمايله يَمْنَةً ويَسْرَةً. الإهْطَاعُ: مشيةُ المُسْرِع الخائف. الهَرْوَلَةُ : مشية بين المشى والعدو. التهادى: مشية الشيخ الضعيف، والصبى الصغير، والمريض، والمرأة السمينة. التَّذَعْلُبُ: مشية فى اسْتِخفاء. الأَتَلانَ: أن يُقارب خَطْوةُ فى غضب. القَطْوُ: أن يُقارب خَطْوَه فى نشاط. الهَوْزَلَةُ: أَنْ يَضطربَ فى عَدْوِهِ"(1).

ومن الأوضاع التي ورد ذكرها في لامية الطغرائي، وتتجلى فيها مظاهر الحركة الجسمية ودلالتها، ما يلي:

العضو	الحركة	البيت	الدلالة
الأوضاع الجسمية	الكد والقفل	٩ـ والدهر يعكس أمالي ويقنعني من الغنيمة بعد الكد بالقفل	اليأس
	معتقل، غير هياب، ولا وكل	١٠- وذي شطاط كصدر الرمح معتقل بمثله غير هياب ولا وكل	التأهب والشجاعة والقوة
	ميل، صاح، ثمل	١٣ـ والركب ميل على الأكوار من طرب صاح وآخر من خمر الكرى ثمل	التعب أو النوم
	سر بنا، معتسفا	١٩ـ فسر بنا في ذمام الليل معتسفا فنفحة الطيب تهدينا إلى الحلل	التكتم، والخفية
	رابضة	٢٠ـ فالحب حيث العدا والأسد رابضة حول الكناس لها غاب من الأسل	التأهب والتحفز والاستعداد، المنعة

(١) الثعالبي: فقه اللغة وأسرار العربية، ص١٩٨-١٩٩.

التحسر والحزن والألم	٢٣ــ تبيت نار الهوى منهن في كبد حرى ونار القرى منهن على القلل	تبيت	
الحب والإيثار، تفضيل السلامة والبعد عن المتاعب	٣١ــ فإن جنحت إليه فاتخذ نفقا في الأرض أو سلما في الجو فاعتزل	الجنوح والميل إلى	
سرعة المرور وجريان الأيام	٤٠ــ لم أرتض العيش والأيام مقبلة فكيف أرضى وقد ولت على عجل	الإقبال، التولي بسرعة	
علو شأنه وانخفاض شأن الآخرين	٤٤ــ تقدمتني أناس كان شوطهم وراء خطوي إذ أمشي على مهل	أمشي على مهل	

فقد تنوعت أوضاع وهيئات الجسم باختلاف سياقها ومضمونها الواردة فيه، فأخذت عدة أشكال، منها ما يتعلق بهيئة الجسم وحالته من يقظة أو نوم من خلال دوال (صاح، ثمل، تبيت)، أو بهيئة الإقدام والرجوع من خلال دوال (غير هياب ولا وكل، مقبلة، ولت على عجل، بالقفل)، أو بنوع السير أو المشي من خلال دوال (فسر بنا معتسفا، أمشي على مهل)، أو بنوع حركة الجسم من خلال دوال (ميل، جنحت إليه)، أو حركة الركب المضطربة من خلال دوال (ضج، عج، لج)، أو بهيئة الجلوس من خلال دوال (والأسد رابضة).

فمثلاً في هيئة الجسم وحاله في قوله:

والركب ميل على الأكوار من طرب   صاح وآخر من خمر الكرى ثمل.

تتبدى لنا مظاهر الحركة الجسمية في هذا البيت من خلال الصورة الحركية المعبرة التي لجأ إليها الشاعر لتعكس وضع الركب في صورة حية معبرة، من خلال دوال (ميل/ صاح/ ثمل)، زاد من وقعها التضاد في الشطر الثاني من البيت (صاح/ ثمل)، إلى جانب ما في البيت من البديع "الجمع مع التقسيم؛ لأنه جمعهم في ميل على الأكوار، ثم قسمهم فقال: منهم من مال من التعب ومنهم من مال من النعاس"(١).

(١) الصفدي: الغيث المسجم، ج١، ص ١٨٩، ط.القاهرة، وانظر: د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم ص ١٦٥.

أو كما في نوع السير، كما في قوله:

فسر بنا في ذمام الليل معتسفا   فنفحة الطيب تهدينا إلى الحلل.

إذ تتبدى لنا الحركة الجسمية من خلال نوع السير (فسر بنا ... معتسفا)، لتظهر لنا حالة اللهفة والشوق من جانب الشاعر وكذلك حالة الترف والغنى من جانب من في الحلل، فجمع بين حركة الجسم أثناء السير، وحركة الأنف بالشم، فالرائحة الذكية خير دليل ومرشد، فاستخدم الصورة الاستعارية بالكناية في قوله "فنفحة الطيب تهدينا إلى الحلل" مكتفيا بأثر حركة الأنف وإن لم يصرح بالعضو ذاته "الأنف" أو بوظيفته "الشم" وإنما اكتفى بأثره للاستدلال عليه من السياق. وجاء التشخيص في هذه الصورة ليرمز إلى شعور الطغرائي الكامن أو المستتر تحت ضلوعه، فضلا عن أن الصورة جميلة ومؤثرة في الوقت نفسه. ويبدو أن مظاهر الحركة والاضطراب التي عانى منها الشاعر، وانعكست بصورة واضحة على مشاهد الحركة الجسمية أثناء القصيدة مردها إلى الحالة النفسية السيئة التي يمر بها، والتي يبدو أثرها جليا في كامل أبيات القصيدة. فجاءت هذه الحركات الجسمية وكأنها رد فعل ونتيجة طبيعية لما نظمه الشاعر في مقدمة قصيدته، والتي أوجز فيها أسباب حزنه وشقائه، وما دعاه إلى الرحيل، بقوله:

فيم الإقامة بالزوراء لا سكنى   بها ولا ناقتي فيها ولا جملي.

إذ يبدو أثر الحالة النفسية المتأزمة للشاعر على نظمه للبيت، فذلك واضح من استخدامه أسلوب الاستفهام الذي يفيد التعجب (فيم الإقامة؟!)، حين يتسائل عن سبب إقامته ببلد (الزوراء)(١) وليس له صديق يشكو إليه حزنه ويزف إليه فرحه وليس له فيها نفع ولا صلاح، وهو مصدر تعاسة الشاعر، وهو ما دعا السيوطي بالقول:

(١) بلدة ببغداد في العراق.

"وهذا الكلام كناية عن قطع العلائق"[1]، وهو ما أكده المنياوي بالقول: "في البيت .. الكناية عن خلوه من بواعث الإقامة ببغداد"[2]. وإرسال المثل في قوله :"ولا ناقة لي ولا جمل" يقول الميداني: "هذا مثل يضرب عند التبري من الظلم والإساءة"[3]. ولعل اختيار الشاعر لهذه المفردات بالذات (الإقامة، لا سكنى، لا ناقتي فيها، لا جملي) لم يكن مجرد مصادفة غريبة، وإنما كان قاصدًا في اختيارها، لما تحمله هذه المفردات من دلالات بعيدة تشير إلى الوحدة والعزلة التي يعانيها الشاعر، وهذا ما أراده الشاعر من وراء اختياره لهذه المفردات من دون سواها، وبذلك تبين لنا نوع العلاقة بين الاستفهام التعجبي (فيم الإقامة؟!) والنفي بالسلب (لا سكنى، لا ناقتي فيها، لا جملي)، فكل منهما تكون نتيجة طبيعية لمشاعر الحزن والأسى التي تحيط به من كل جانب.

* * *

(١) السيوطي: شرح لامية العجم، ص٥.
(٢) محمد علي المنياوي: تحفة الرائي للامية الطغرائي، المطبعة الأميرية، بولاق، ١٩٠٦م، ص٢٣، وانظر: د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم، ص١٥٣.
(٣) الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ١٩٥٥، ج٢، ص ٢٠٠.

الخاتمة

خرج الباحث من دراسته بعدة نتائج، أهمها:

١- أن المقصود بالحركة الجسمية – في نطاق هذا البحث – تلك الحركات الجسدية المتنوعة التي تشير إلى أعضاء الجسم المختلفة سواء منها ما يصدر الحركة أم يستقبلها، وذلك إما بلفظها أو في تعبيرات مجازية، وفي صيغ مختلفة من الاسم والفعل، فقد جاء ذكر العين واليد والكف والصدر وغيرها..، وكذلك حركة الحيوان، وكذلك الجماد، التي استخدمها الشاعر، ووظفها؛ لتحمل دلالات معينة في قلب السياق، بوصفها لغة خطاب، تواصلية عالية، تفضي إلى كثير من الرموز والدلالات المختلفة، وبكونها أداة فنية تقوم على المجاز، والتشبيه، والاستعارة، والكناية، وغيرها من الأدوات التأثيرية في المتلقي، معتمدة على النص الشعري، دلالاته وتجلياته وأبنيته التشكيلية، والجمالية، داخل النص الشعري موضع الدرس.

٢- تتنوع الحركات الجسمية بتنوع السياق الواردة فيه، وبالتالي دلالتها وأثرها البلاغي.

٣- أن التعبير بالحركات الجسمية هي ظاهرة فطن إليها أجدادنا القدماء وكانوا على وعي بدورها في الكلام، ونجد الحديث عنها مبثوثا في شذرات متنوعة ومتفرقة هنا وهناك، وفي سياقات مختلفة في تفاسير القرآن الكريم وشروح الحديث الشريف، وكتب اللغة والبلاغة والأدب.

٤- أن الشعراء السلاجقة قد سجلوا بعض الحركات وبعض المحاسن الخلقية في التعبير؛ لكنهم لم يلحوا عليها، ولم يكثروا منها في شعرهم.

٥- من خلال الحركة الجسمية في لامية الطغرائي تبين لنا اعتماد الطغرائي على حركة اليد ومايتصل بها، والعين، والفم، والصدر، والأوضاع الجسمية، في أداء التواصل غير اللغوي، وكان الفم أكثر الأعضاء قياما بالحركة الجسمية.

٦- استعمل الطغرائي بعض الظواهر البلاغية كالالتفات دفعا منه عن حالة الملل والرتابة التي قد تصيب المخاطب، وكذلك بعض الظواهر الدلالية كالحركات المجازية لجذب الانتباه والمبالغة التي يتطلبها السياق وخاصة مع الأعضاء التي لا تقوم بالحركات الجسمية كالصدر؛ليؤكد الدلالة التي يعبر عنها.

وختاما أرجو من الله أن أكون قد وفقت في إبراز ظاهرتي "التجريد والتغليب من خلال الضمائر"، عبر هذه الدراسة التي حاولت أن تنفض غبارا كثيفا تراكم حول أسلوبي التجريد والتغليب ضمن مباحث علوم البلاغة، آملا أن تستتبع هذه الدراسة دراسات أخرى تكمل ما يبدو فيها من نقص، فالكمال لله وحده.

والحمد لله أولا وآخرا.

﴿ لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ۚ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا ٱكْتَسَبَتْ ۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦ ۖ وَٱعْفُ عَنَّا وَٱغْفِرْ لَنَا وَٱرْحَمْنَآ ۚ أَنتَ مَوْلَىٰنَا فَٱنصُرْنَا عَلَى ٱلْقَوْمِ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴿٢٨٦﴾ ﴾ [سورة البقرة:٢٨٦] **صدق الله العظيم.**

* * *

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- د.إبراهيم أنيس: موسيقي الشعر العربي، مطبعة الأمانة، مصر، الطبعة الأولي ١٩٧٨م.
- د.إبراهيم منصور: شروح لامية العجم دراسة تحليلية نقدية، المركز المصري العربي للصحافة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ابن الأثير الجزري:

١- الكامل في التاريخ، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م.

٢- النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق د.محمود الطناحي وآخر، دار إحياء التراث، بيروت، ١٩٦٥م.

- ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز؛ تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، تحقيق د/محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية،د.ت.
- أحمد تيمور، الحب والجمال عند العرب، دار الكاتب العربى، ١٩٨٢م.
- د.أحمد صبرة: شرح المرزوقي النظرية والإجراءات، الصديقان للنشر والإعلان، القاهرة، د.ت.
- د.أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعرى، القاهرة، ١٩٨٣م.
- أحمد محمود زكريا توفيق: الحركة الجسمية في ديوان الأعشى، دراسة دلالية، رسالة ماجستير، إشراف أ.د.مصطفى إبراهيم علي عبد الله، كلية الآداب، جامعة المنصورة، ٢٠٠٧م.
- أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٤١٤ هـ، ١٩٩٣م.
- د.أحمد مطلوب:

١- فنون بلاغية البيان والبديع، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٣٩٥هـ، ١٩٧٥م.
٢- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣م.
- د.أحمد الودرني: شرح الشعر عند العرب ، من الأصول إلى القرن ١٤ هـ / ٢٠ م "دراسة سانكرونية"، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط ١، ٢٠٠٩م.
- الأزهر الزناد: دروس البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة : المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، طـ١، ١٩٩٢م.
- د.أسامة البحيري: تحولات البنية في البلاغة العربية، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، طنطا، سنة ٢٠٠٠م.
- أسامة جميل عبد الغني ربايعة: لغة الجسد في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح، فلسطين، ٢٠١٠.
- ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة، ١٩٩٥م.
- د.إلهام السوسي العبد اللوي: مقال بعنوان "العناصر البلاغية والنقدية في شرح ديوان الحماسة لأبي علي المرزوقي"، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج (٧٩)، ج (٣).
- الإمام أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (صحيح مسلم)، تحقيق: فؤاد عبد الباقي، المكتبة الإسلامية، اسطانبول.
- الباخرزي (علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب): دمية القصر وعصرة أهل العصر، تحقيق ودراسة د.محمد التنوخي، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٣م.

– البخاري: الجامع الصحيح، تحقيق: د.مصطفى ديب البغا، بيروت، دار ابن كثير، اليمامة، ط٣، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.
– بدر الدين بن مالك (ت ٦٨٦ هـ): المصباح في المعاني والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهارسه د/ حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٩ م.
– بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت ٧٩٤ هـ): البرهان في علوم القرآن، تحقيق/محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، د.ت.
– د.بدوي طبانة: البيان العربي دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٣٧٧ هـ، ١٩٥٨ م.
– البلاذري، أحمد بن يحيى بن جابر، أنستب الأشراف، تحقيق: محمد حميد الله، دار المعارف بمصر.
– بهاء الدين السبكي (ت ٧٧٣ هـ): عروس الأفراح (ضمن شروح التلخيص)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة،د.ت.
– بيفن: نقائض جرير والفرزدق، ط بريل، ليدن، ١٩٠٧م.
– الترمذي (أبو عيسى محمد بن عيسى)، سنن الترمذي، تحقيق أحمد محمد شاكر وآخرون، دار إحياء التراث العربي، بيروت،د.ط، د.ت.
– الثعالبي: (عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي)
١– فقه اللغة وأسرار العربية، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار الفكر، بيروت، ١٩٥٤م.
٢– يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٣٩٩ هـ، ١٩٧٩م.

- الجاحظ:
١- البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٧٥م.
٢- الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، دمشق، ط١، ١٩٦٨م.
- جلال الدين السيوطي:
١- الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل، مكتبة دار التراث،د.ت.
٢- شرح عقود الجمان، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م.
٣- شرح لامية العجم للطغرائي، تدقيق: أحمد علي حسن، مكتبة الآداب، القاهرة، (د ط)، ١٩٢٣م.
- ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط٢، ١٩٥٢م.
- حاجي خليفة: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار العلوم الحديثة، بيروت، ١٩٨٢م.
- حازم بن محمد بن حسن القرطاجني: منهاج البلغاء وسرج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.
- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، المطبعة الخيرية بالجمالية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٣٠٤هـ.
- ابن أبي الحديد (ت ٥٦٦ هـ): الفلك الدائر على المثل السائر، قدم له وحققه وعلق عليه، د.أحمد الحوفي، ود.بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت.
- حسني عبد الجليل يوسف: أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي التركيب والموقف والدلالة دراسة نحوية وبلاغية لأساليب الاستفهام في ضوء الموقف الشعري، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

- خالدة عبد الله مرسي تمراز: الدلالة اللغوية للحركة الجسمية في القرآن الكريم،دراسة تطبيقية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٩٩٥م.
- الخطيب التبريزى: الكافى فى العروض والقوافى، تحقيق الحسانى حسن عبد الله، دار الكتاب العربى، القاهرة، د.ت.
- ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء أهل الزمان، تح إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م.
- الخنساء، ديوانها شرح وتحقيق عبد السلام الحوفى، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٥م.
- د.رجاء عيد:
١- التجديد الموسيقى فى الشعر العربى، منشأة المعارف، الأسكندرية،د.ت.
٢- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية،د.ت.
- رزق المتولي رزق أحمد: الصورة الفنية فيي شعر علي بن الجهم، رسالة ماجستير، جامعة طنطا، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٨م.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٧٢م.
- د. زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣ ، ١٩٧٨م.
- السجلماسي (أبو محمد القاسم الأنصاري): المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، سنة ١٤٠١هـ، ١٩٨٠م.

- سعد الدين التفتازاني؛ مسعود بن عمر بن عبد الله (ت ٧٩٢ هـ): المطول، مطبعة أحمد كامل، سنة ١٣٣٠هـ.
- السكاكي: مفتاح العلوم، السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي): مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه أ.نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، سنة ١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧م.
- ابن سنان الخفاجي: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد، الحلبي (ت ٤٦٦ هـ): سر الفصاحة، صححه وعلق عليه/عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٣٧٢ هـ، ١٩٥٣م.
- د.السيد أحمد عبد الغفار: التأويل وصلته باللغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م.
- د.السيد محمد سالم، د. كمال عبد العزيز إبراهيم، حركة اليد في القرآن الكريم: دلالتها البلاغية، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا.
- د.شكرى عياد: موسيقي الشعر، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الأولي ١٩٦٨م.
- الشهاب محمود بن سليمان: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، وزارة الثقافة والإعلام، سلسة كتب التراث، بغداد، دار الرشيد، ١٩٨٠م.
- صدر الدين علي بن معصوم المدني (ت ١١٢٠ هـ): أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق/شاكر هادي شكر، النجف الأشرف، العراق، ١٣٨٨ هـ ، ١٩٨٦م.
- د.صفاء خلوصى: فن التقطيع الشعرى والقافية، ط الزعيم، بغداد، ١٩٦٢م.
- د.صلاح بكر: قضية الأصالة والفرعية في دراسة النحو العربي، ذات النطاقين للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩١م.

- صلاح الدين الصفدي:
١- جنان الجناس في علم البديع، بتحقيق/سمير حسين حلبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧ م.
٢- الغيث المسجم في شرح لامية العجم، ط القاهرة، ١٣٠٥هـ.
٣- الوافي بالوفيات، تح أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠١م.
- د.صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٤٠٥ هـ، ١٩٨٥م.
- د.طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار المصرية للنشر، الإسكندرية، ١٩٩٧م.
- طراد علي: الإشارات الجسمية المحكية في القرآن الكريم وأثرها في توليد المعنى، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة محمد خيضر، الجزائر، ٢٠١٤م.
- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٥م.
- عبد الرحمن حسن حبنكه الميداني:البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها، بهيكل جديد من طريف وتليد:دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط١، ١٤١٦ هـ، ١٩٩٦م.
- عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٧م.
- د.عبد القادر حسين: فن البديع، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣ م.

- عبد القاهر الجرجاني:
١- أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٩١م.
٢ - دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه/محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط٣، ١٤١٣ هـ، ١٩٩٢ م.
- د.عبد الله محمد سليمان هنداوي: البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م.
- د. عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينات، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- د.عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٣م.
- د.العربي حسن درويش: النقد العربي القديم "مقاييسه واتجاهاته وقضاياه وأعلامه ومصادره": مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١ م.
- علاء الدين فؤاد محمد رمضان، الحركة الجسمية في ثلاثية نجيب محفوظ، دراسة دلالية، إشراف أ.د.أحمد أحمد الضاني، كلية الآداب جامعة طنطا، ٢٠٠٨م.
- العلوي: الطراز "المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز"، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م.
- د.علي الجندي: فن الجناس: بلاغة ــ أدب ــ نقد، دار الفكر العربي، القاهرة.
- د.علي جواد الطاهر: "الطغرائي: حياته وشعره ولاميته"، بغداد، ١٩٦٥م.
- العماد الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، وهو عدة أقسام وأجزاء، قسم شعراء العراق، حققه وشرحه محمد بهجة الأثري، ج١، مطبعة المجمع

العلمي العراقي، ١٣٧٥هـ، ١٩٥٥م، ج٢، ١٣٨٤هـ، ١٩٦٤م، أهل فارس وأهل أصفهان وأهل خراسان وهراة، تقديم وتحقيق: د.عدنان محمد آل طعمه، ١٩٩٩م.
- عمر بن أبي ربيعة: ديوانه وقف على طبعه وتصحيحه بشر يموت، المطبعة الوطنية، بيروت، ١٩٣٤م.
- د.عمر عبد الهادي عتيق: لغة الجسد في القرآن الكريم، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، المجلد التاسع، العدد (١ /أ)، ١٤٣٤هـ،٢٠١٣م.
- د.فاطمة محجوب: دراسات في علم اللغة، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٦م.
- د.فتحي محمد أبو عيسى: القضايا الأدبية والفنية في شرح المرزوقي لديوان الحماسة، دار المعارف بمصر، ١٤٠٤ هـ، ١٩٨٣ م.
- فخر الدين الرازي:
١- الفراسة، تحقيق الدكتور يوسف مراد، ضمن كتاب الفراسة عند العرب، ترجمة وتقديم إبراهيم وهبة، مراجعة إبراهيم بيومي مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.
٢- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، دراسة وتحقيق الشيخ/أحمد حجازي السقا، مكتبة الثقافي، القاهرة، ١٩٨٩م.
٢- - فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩٩م.
- أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي (٣٧٠ هـ): الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق/السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٣٩٢ هـ، ١٩٧٢ م.

- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني:
١- التعريفات، تحقيق نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، ٢٠٠٧م.
٢- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق/علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥١م.
- ابن قتيبة:
١ - تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط٢، ١٣٩٣هـ.
٢- الشعر والشعراء: تحقيق / أحمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٨٢م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق د/محمد عبد المنعم حفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
- القزويني (أبو عبد الله محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني):
١- الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح د.محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٣٩٥ هـ، ١٩٧٥م.
٢- التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٣٥٠ هـ، ١٩٣٢م.
- د.كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠٠١م.
- د.كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، الرؤى المقنعة "نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
- د.ليلى خلف السبعان: الحقول الدلالية الحديثة في لامية العجم للطغرائي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية السابعة والثلاثون، ١٤٣٨هـ، ٢٠١٧م.

– الماوردي، علي بن محمد بن حبيب: أدب الدنيا والدين، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩١٤م.
– المتنبي: الديوان، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، راجعه وفهرسه: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٤م.
– المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق /محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
– مجدي أحمد توفيق: مفهـوم الإبداع الفني في النقـد العربي القديـم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ م.
– مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.
– د.مجيد ناجى الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٤٠٤ هـ –١٩٨٤م.
– المرزوقي: (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي) (ت٤٢١هـ): شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٤١١هـ، ١٩٩١م.
– د.محمد زغلول سلام: الأدب في عصر العباسيين (القرن الرابع)، منشأة المعارف، مصر، ١٩٩٩م.
– د.محمد العبد: العبارة والإشارة "دراسة في نظرية الاتصال"، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧م.
– د.محمد عبد المطلب:
١– البلاغة العربية قراءة أخرى ، الشركة المصرية العالمية للنشر ـــ لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧م.
٢– جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥م.

– محمد بن عرفه الدسوقي (ت ١٢٣٠ هـ): حاشية الدسوقي (ضمن شروح التلخيص)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة،د.ت.
– د.محمد علي حسن العماري: قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية إلى عهد السكاكي: القاهرة، مكتبة وهبة، ط١ / ١٤٢٠ هـ، ١٩٩٩ م.
– محمد علي المنياوي: تحفة الرائي للامية الطغرائي، المطبعة الأميرية، بولاق، ١٩٠٦م.
– د.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر.
–د.محمد مصطفى هدارة: في البلاغة العربية علـم البيان، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٤٠٩ هـ، ١٩٨٩م.
– د.محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط ١، ١٩٨١م.
– د.مصطفى صبحي على الله عموه:
١– شعر الشماخ من ضرار "دراسة أسلوبية"، رسالة ماجستير، جامعة طنطا، كلية الآداب، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م.
٢– قصيدة المديح في عصر الدولة السلجوقية في إيران والعراق دراسة تحليلية، رسالة دكتوراة مخطوطة، إشراف أ.د.عبد الرحيم زلط، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م.
– ابن المعتز: البديع، نشر/كراتشكوفسكي، لندن، ١٩٣٥ م.
– ابن معصوم المدني: الربيع في أنواع البديع، تحقيق/شاكر هادي شكر، النجف الأشرف، العراق، ١٣٨٨ هـ، ١٩٨٦ م.
– ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م.
– مهدي أسعد عرار: البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٧م.

- الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط عيسى الحلبي ١٩٧٧م.
- د.نجاة محمد عبد الماجد العباسي، الشعر بين التطور والجمود في العصرين البويهي والسلجوقي، رسالة دكتوراة، إشراف د.محمد نبيه حجاب، قسم اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.
- د.النعمان القاضي: شعر التفعيلة والتراث، طبعة دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧م.
- نعيمة اعبيد، الأبعاد الفكرية والفنية في قصيدة "لامية العجم" للطغرائي، رسالة كاجستير، كلية الآداب، جامعة بسكرة، ٢٠١٢م.
- النويري: نهاية الأرب، ص ج٧/ص٤٩، السبكي: عروس الأفراح (ضمن شروح التلخيص)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، د.ت.
- هـ.ب تشارلتن: فنون الأدب، ترجمة د.زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، من سلسلة الفكر الحديث، ١٩٤٥م.
- أبو هلال العسكري: الصناعتين؛ الكتابة والشعر، بتحقيق / محمد علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٧١م.
- ياسر مسعد أحمد عوض الله: الدلالات اللغوية للحركات الجسمية في الأحاديث النبوية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الأسكندرية، ١٩٩٦م.
- د.ياسين النصير: مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تح إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣م.

- ابن يعقوب المغربي: مواهب الفتاح (ضمن شروح التلخيص)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، د.ت.

- أبو يعلى التنوخى: كتاب القوافى، تحقيق د. عونى عبد الرؤوف ، ط٢، مكتبة الخانجى ١٩٧٨م.

- د.يوسف بكار:

١- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، طبع دار الثقافة، ١٩٧٩م.

٢- فى العروض والقافية، ط دار المناهل، بيروت، ط٢، ١٩٩٠م.

- يوهان فك: العربية "دراسة فى اللغة واللهجات والأساليب"، ترجمة وتعليق: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجى، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م.

* * *